

**Zur Entwicklung der afrokubanischen Musik  
– von den Anfängen des 20. Jahrhunderts  
bis zum heutigen Revival.**

Mit einer annotierten Mediographie für  
Öffentliche Bibliotheken.

**Diplomarbeit**

im Fach AV-Medien

Studiengang Öffentliche Bibliotheken  
der

Fachhochschule Stuttgart –

Hochschule für Bibliotheks- und Informationswesen

**Katja Amann, Stuttgart**

Erstprüfer: Prof. Dr. Nagl

Zweitprüfer: Prof. Dr. Heidtmann

Angefertigt in der Zeit vom 01. August 2000  
bis 02. November 2000

Stuttgart, November 2000

## **Inhaltsverzeichnis**

<b>Zusammenfassung .....</b>	<b>4</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>4</b>
<b>Vorwort.....</b>	<b>5</b>
<b>1. Definition: Was ist afrokubanisch? .....</b>	<b>7</b>
<b>2. Heutige Gesellschaftsformen und Kultur Kubas als Folge der Sklavenhaltung und Migration .....</b>	<b>8</b>
<b>3. „Roots“ – die Wurzeln der afrokubanischen Musik .....</b>	<b>13</b>
<b>4. Entwicklungen im 19. Jahrhundert .....</b>	<b>18</b>
4.1 Vorläufer der Musikstile des 20. Jahrhunderts: contradanza, danzón und guaracha .....	19
4.2 Ursprünge des Son .....	21
<b>5. Entwicklung im 20. Jahrhundert .....</b>	<b>24</b>
5.1 Die Jahre 1902 – 1959 .....	24
5.1.1 Der Son zu Beginn des 20. Jahrhunderts.....	25
5.1.2 Die 30er Jahre: Der Rumba-Boom .....	29
5.1.3 Afrokubanischer Jazz: Die Blütezeit in den 40er Jahren.....	33
5.1.4 Die Mambo-Mania zu Anfang der 50er Jahre .....	42
5.1.5 Die 50er Jahre: der cha-cha-cha .....	48
5.2 Die Jahre seit 1959 .....	50
5.2.1 Die 60er Jahre: charanga, boogaloo und pachanga.....	53
5.2.2 Die 70er und 80er Jahre: Entstehung und Verbreitung der salsa .....	55
<b>6. Aktuelle Entwicklungen seit 1990 .....</b>	<b>63</b>
6.1 Der Boom der afrokubanischen/lateinamerikanischen Musik ....	63
6.2 Kuba und seine Musik im Spiegel der Medien: Die Filme .....	65
6.2.1 „Buena Vista Social Club“ .....	67

<b>7. Mediographie .....</b>	<b>71</b>
7.1 Diskographie .....	71
7.1.1 Einzelinterpreten – historisch.....	71
7.1.2 Einzelinterpreten – aktuell .....	73
7.1.3 Sampler .....	75
7.2 Bibliographie.....	78
7.3 Videographie .....	81
<b>Glossar .....</b>	<b>82</b>
<b>Literaturverzeichnis.....</b>	<b>85</b>
<b>Anhang: CD .....</b>	<b>88</b>

## **Zusammenfassung**

In dieser Arbeit wird die Entwicklung der afrokubanischen Musik, hauptsächlich die des 20. Jahrhunderts, dargestellt. Dabei wird die soziale und politische Situation und Geschichte Kubas berücksichtigt, ebenso wie die Einflüsse und Fusionen mit anderen Musikstilen. Durch den Film „Buena Vista Social Club“ wurde in den letzten Jahren ein „Kuba-Boom“ ausgelöst, welcher nicht nur der afrokubanischen sondern auch der lateinamerikanischen Musik zu neuer Popularität verhalf.

In der Mediographie für öffentliche Bibliotheken sind ausgewählte CDs, Bücher und Videos zum Thema aufgeführt. Auf der CD im Anhang gibt es Hörbeispiele mit direktem Bezug zum Textteil der Arbeit.

**Schlagwörter:** Afro(-)kubanisch, Kuba, USA, Son, Rumba, Afrokubanischer Jazz, Mambo, Cha-Cha-Cha, Salsa, Entwicklung

## **Abstract**

In this thesis, the development of Afro-Cuban music, especially in the 20<sup>th</sup> Century is depicted. The social and political situation of Cuba, as well as history is considered, along with influences and fusions of other music styles. There was a “Cuba-Boom” in the last few years, aroused by the movie “Buena Vista Social Club” which helped the Afro-cuban and Latin-american music styles to rise in popularity. In the mediography for public libraries, selected CDs, books and videos are listed. The CD in the enclosure gives listening examples in direct context with the thesis.

**Keywords:** Afro-cuban, Cuba, USA, Son, Rumba, Afro-cuban Jazz, Mambo, Cha-Cha-Cha, Salsa, development

## **Vorwort**

Die Arbeit möchte einen Überblick über die Entstehung und Entwicklung der afrokubanischen Musik geben, die einen wichtigen Teil der lateinamerikanischen Musik ausmacht, aber nicht mit ihr gleichgesetzt werden darf. Der Schwerpunkt der Arbeit liegt auf der Entwicklung und Veränderung vor allem im 20. Jahrhundert und der heutigen Situation.

Zunächst wird jedoch die kulturelle und gesellschaftliche Struktur Kubas in einem kurzen geschichtlichen Abriss behandelt. Der Augenmerk liegt hierbei auf der Entstehung der kubanischen Gesellschaft, die durch die Sklavenhaltung geprägt wurde. Als nächstes werden die afrikanischen und spanischen Wurzeln der Musik, welche auf Kuba synthetisiert wurden, genauer betrachtet. Um die Entwicklungen des 20. Jahrhunderts besser verstehen zu können ist es sinnvoll, sich einen Überblick über die des 19. Jahrhunderts zu verschaffen.

Im Hauptteil der Arbeit werden die verschiedenen, für die afrokubanische Musik spezifischen, Musikstile und Fusionen dargestellt. Besondere Berücksichtigung finden hierbei politische und soziale Veränderungen Kubas. Die jeweiligen Musikstile werden dem Jahrzehnt zugeteilt, in dem sie entstanden bzw. am populärsten waren. Dies bedeutet jedoch nicht, dass sie nur im entsprechenden Jahrzehnt erfolgreich waren. Im letzten Kapitel vor der Mediographie wird auf neuere Entwicklungen der letzten 10 Jahre sowie den „Kuba-Boom“ eingegangen. Dem Film „Buena Vista Social Club“ wird hierbei eine besondere Bedeutung zugesprochen.

Die Mediographie bietet eine Auswahl annotierter CDs, Bücher und Videos zum Thema. Auf die Musikbeispiele der beigelegten CD wird innerhalb des Textteils durch Fußnoten aufmerksam gemacht.

Bei der Ausarbeitung konnten nicht alle Aspekte gleichermaßen beachtet werden: die traditionellen, klassischen und religiösen Formen der kubanischen Musik wurden ausgespart. Die Arbeit bezieht sich in erster Linie auf populäre Musikformen, die auch international von Interesse sind. Es werden die populärsten und wichtigsten Vertreter der Musikszene aufgeführt, die maßgeblich die Entwicklung beeinflusst haben. Dies stellt leider nur einen kleinen Ausschnitt dar.

Bei der Literatursauswahl wurde hauptsächlich englischsprachiges Material verwendet, da zum Thema der Arbeit bisherig wenig deutsche Literatur vorhanden ist. Besonders zu empfehlen ist der Titel „Buena Vista. Die Musik Kubas“ von Maya Roy, welcher während der Erstellung der Diplomarbeit erstmals in deutscher Sprache erschienen ist. Leider konnte der Titel „Cuba – from afrocuban music to salsa“ von Olavo Alén Rodríguez nicht in die Arbeit mit eingebracht werden, da er neu verlegt und noch nicht wieder veröffentlicht wurde.

Hingewiesen werden sollte noch auf die kursiv gekennzeichnete Begriffe, die entweder innerhalb des Textteils oder im Glossar am Ende der Arbeit erläutert werden.

## **1. Definition: Was ist afrokubanisch?**

Der Begriff „afrokubanisch“ beschreibt die Verschmelzung afrikanischer und kubanischer Traditionen auf Kuba. Die afrikanische Kultur, die von schwarzen Sklaven nach Kuba gebracht wurde, stieß dort auf die Kultur der spanischen Kolonialmacht und die der indianische Urbevölkerung. Die Symbiose von Elementen dieser drei Kulturen ergibt das, was wir heute unter afrokubanischer Kultur verstehen. Diese hat sich in den letzten Jahrhunderten und Jahrzehnten immer wieder verändert, neue Elemente aufgenommen und auch selbst andere Kulturen beeinflusst. Die typisch afrikanischen Elemente, vor allem in der Musik, sind relativ einfach zu erkennen und zu beschreiben<sup>1</sup>.

Was aber versteht man unter kubanisch ? Als die Spanier Kuba entdeckten, gab es dort indianische Eingeborenenstämme, deren Kultur aber unter der Kolonialisierung der Spanier nicht lange bestehen bleiben konnte, so dass von ihnen nur sehr wenig übrig blieb. Im Laufe der Jahre und mit zunehmendem Sklavenhandel entwickelte sich dann die kubanische Kultur zu einer Mischung aus spanischer und afrikanischer Kultur und etlicher anderer Einflüsse, zum Beispiel französischer durch Flüchtlinge, die von Haiti nach Kuba kamen<sup>2</sup>.

Für unser heutiges Verständnis geht also die kubanische Kultur nicht auf Jahrhunderte lange Traditionen der Eingeborenen Kubas zurück, vielmehr kann der Begriff „kubanisch“ mit dem Begriff „afrokubanisch“ gleichgesetzt werden.

In diesem Sinne definiert sich auch die afrokubanische Musik, wobei vor allem afrikanische Musik einen starken Einfluss auf die kubanische Musik hatte. Doch zunächst pflegten die Afrikaner ihre Musik vorwiegend nur innerhalb ihrer Religionen und Volksgruppen. Erst später entstand die neue Form des afrokubanischen Musikstils.

Besonderheiten der afrokubanischen Musik sind sogenannte „simultane Schwingungen“, welche sich als Spannung oder Reibung zwischen gleichzeitig ablaufenden Schwingungen ausdrücken (geraden oder ungeraden Teilschwingungen).

---

<sup>1</sup> Vgl. hierzu Kapitel 4

<sup>2</sup> Vgl. Duharte, Jimenez-Rafael: Kuba:...

## **2. Heutige Gesellschaftsformen und Kultur Kubas als Folge der Sklavenhaltung und Migration**

Es genügt nicht, nur das heutige Kuba zu betrachten, wenn man etwas über Kultur und Gesellschaft dieser karibischen Insel erfahren möchte. Die Situation, die sich seit dem letzten Jahrhundert darstellt, ist eine Folge der Entdeckungs- und Eroberungsgeschichte Kubas und dadurch eng verknüpft mit der allmählichen Verschmelzung verschiedener Nationalitäten, die sich auf Kuba vereinten.

Bis zum Ende des 15. Jahrhunderts war Kuba von Indianerstämmen bewohnt, über die man heute nur wenig weiß. Nachdem 1492 Kuba von Christoph Kolumbus entdeckt worden war, kamen die ersten Spanier nach Kuba und führten in nur wenigen Jahren die Eroberung der Insel durch. Im Zuge dieser Eroberung wurden die ansässigen Indianerstämme fast vollständig vernichtet und nur wenige Elemente der Eingeborenen gingen in die kubanische Kultur mit ein. Die Vernichtung wurde nicht systematisch durchgeführt bzw. geplant, vielmehr konnten die Eingeborenen dem Druck und der Belastung nicht standhalten: sie mussten Zwangsarbeit leisten und gingen an körperlicher Erschöpfung und Krankheiten zugrunde<sup>3</sup>.

Die Spanier brachten schon gleich zu Anfang der Kolonialisierung afrikanische Arbeitskräfte mit nach Kuba, welche vorwiegend aus Angola und dem Kongo verschleppt worden waren, um als Sklaven auf Viehfarmen, landwirtschaftlichen Betrieben, Kaffee- und vor allem Zuckerplantagen zu arbeiten. Da Kuba außerdem ein wichtiger Zwischenstop für Transitschiffe von Spanien nach Mexiko und Südamerika war, wurden auch an den Häfen Arbeitskräfte gebraucht<sup>4</sup>. Der Sklavenhandel, der bald systematisch aufgezogen wurde, bestand bis zum Ende des 19. Jahrhunderts und hat ironischerweise die kubanische Kultur entscheidend geprägt. Dies geschah durch das Aufeinanderprallen spanischer und afrikanischer Elemente und einer Rassenvermischung.

Doch zunächst wurde versucht, die Schwarzen durch das Auslöschen ihrer Sprachen und Bräuche völlig ihrer Herkunft zu entfremden und sie mit

---

<sup>3</sup> Vgl. Alén Rodríguez, Olavo: Kuba

<sup>4</sup> Vgl. Duharte, Jimenez-Rafael: Kuba:...



Gehorsam, Disziplin und Unterwürfigkeit zu effizienten Arbeitern auszubilden. Dieser Versuch, die Identität der Schwarzen zu zerstören, führte zu Unzufriedenheit und Konflikten, aber trotz der Unterdrückung ließen sich die Schwarzen nicht „unterkriegen“. Ihnen sollte ein anderes Schicksal als den indianischen Ureinwohnern widerfahren. Lange wurden die Schwarzen nur als Objekte und nicht als Menschen angesehen, man betrieb Handel mit ihnen und verkaufte sie. Sie hatten kaum Möglichkeiten, sich aus diesem Teufelskreis zu befreien: Entweder sie rebellierten und flüchteten (ins Hinterland, die Stadt oder die Berge) um ein Leben lang auf der Flucht zu sein oder sie kauften sich frei und erkämpften sich damit einen scheinbar gleichberechtigten Platz in der Gesellschaft. Diese Möglichkeit führte gegen Ende des 18. Jahrhunderts zur Entstehung einer schwarzen Mittelschicht in den Städten Kubas – anders als in den USA. Viele derjenigen, die flüchteten, wurden zu bekannten Anführern und Rebellen, die als Vorbild für anderen Schwarze fungierten.

Ohne diese historischen Begebenheiten würde das heutige Kuba in seiner Form nicht existieren. Besonders geprägt wurde die Musik. Man kann jedoch keineswegs mehr von einem „Afrika in Kuba“ sprechen, da typisch spanische und afrikanische Merkmale nicht mehr isoliert vorzufinden sind. Die Kultur Kubas ist ein Produkt der Verschmelzung verschiedener Einflüsse, die sich im Laufe der Jahrhunderte intensiviert hat.

Obwohl die Vermischung Schwarzer und Weißer bis zum Ende der Sklavenhaltung offiziell nicht geachtet, und Ehen zwischen Schwarzen und Weißen illegal waren, gab es „wilde Ehen“ schon bereits im 19. Jahrhundert, bei denen spanische, hauptsächlich männliche, Emigranten ihre primär sexuellen Bedürfnisse mit schwarzen Frauen befriedigten<sup>5</sup>. Aus diesen wilden Ehen gingen auch Kinder hervor, welche meist von ihren Müttern großgezogen wurden. Das hatte zur Folge, dass die Kinder die afrikanische Kultur und Lebensweise vermittelt bekamen und somit dazu beitrugen, afrikanische Merkmale in der kubanischen Kultur aufrecht und lebendig zu erhalten.

Die Zeit zwischen 1790 und 1898 war geprägt von der Herausbildung einer kubanischen Identität und Nationalität<sup>6</sup>, Höhepunkte dieser Entwicklung waren die Unabhängigkeitskriege gegen Spanien 1868-1878 und 1895-1898, bei denen

---

<sup>5</sup> Vgl. Duharte, Jimenez-Rafael: Kuba:...

<sup>6</sup> Vgl. Alén Rodríguez, Olavo: Kuba

spanische und afrikanische Kubaner Seite an Seite kämpften. Der erste Unabhängigkeitskrieg brach in der kubanischen Provinz Oriente aus. Diese Region gilt als rebellisch und Impulse verschiedenster Art gingen von ihr aus. Als Folge dieser Kriege kam es 1886 endgültig zur Abschaffung der Sklaverei und 1902 zur Republikgründung. Kuba befreite sich als letztes der lateinamerikanischen Länder von der spanischen Kolonialherrschaft. Um die Jahrhundertwende verstärkte die USA ihren Einfluss auf Kuba indem sie sich in die Unabhängigkeitskriege einmischten und das US-Militär als Unterstützung nach Kuba schickten (in den Augen der US-Amerikaner galt die kubanische Befreiungsarmee nicht viel!). Kuba nahm die Hilfe entgegen um mit der Unterstützung der USA gegen Spanien zu kämpfen. Dadurch wurde es aber wirtschaftlich, kulturell und politisch abhängig von den USA. Diese importierten die US-amerikanische Massenkultur nach Kuba und hatten somit nachhaltigen Einfluss auf die Formen kubanischer Lebensart.

Die Zeit zwischen 1902 und 1959 wird als republikanische Periode bezeichnet: 1908 fingen Schwarze an, ihre eigenen Parteien zu gründen um ihre Interessen besser vertreten zu können. Es kam zu einem verstärkten Nationalbewusstsein aufgrund der neu gewonnenen Unabhängigkeit und während es ganz zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine noch fast ausschließlich weiße Elite und Oberschicht gab, hatten die Schwarzen in den 60er Jahren stark aufgeholt und sich ihren Platz in der Mittel- und Oberschicht erarbeitet<sup>7</sup>.

In der republikanischen Periode kommt es zu Revolutionsbewegungen und mit dem Sieg der kubanischen Revolution 1959 wird die Grundlage für den Sozialismus gelegt. Der wohl bekannteste Mann im Zusammenhang mit der Revolution ist Fidel Castro, derzeitiger Staatspräsident Kubas. Er setzte sich mehr als irgend jemand zuvor gegen Rassendiskriminierung und Ungleichheit ein und schaffte es, soziale Barrieren und (Bildungs-)Ungleichheiten zu verringern. Seine revolutionäre Regierung fördert seit 1959 Bildung, Kultur und Gesundheitswesen im Land und führt u.a. Analphabetisierungskampagnen durch. Seit der Revolution hat jedes Kind Zugang zum Bildungssystem und zuvor benachteiligte Gruppen wie Schwarze und Frauen werden gefördert. Die Zeit vor 1959 dagegen war gekennzeichnet durch Diskriminierung unter der Diktatur des damaligen Staatsoberhauptes Bastita.

---

<sup>7</sup> Vgl. Duharte, Jimenez-Rafael: Kuba:...

Seit den 60ern vollzog sich auf Kuba ein sozialer Wandel, die Lebensumstände und Möglichkeiten der Schwarzen haben sich verbessert. Heute sind sie endlich fester Bestandteil der öffentlich angesehenen Einrichtungen und Universitäten, in denen sie früher aufgrund ihrer Hautfarbe nicht vertreten sein konnten<sup>8</sup>. Es gibt ein integriertes Schulsystem (früher waren Schwarze und Weiße strikt getrennt) und gleiche Wohnmöglichkeiten stehen allen offen.

So positiv das alles klingt, es ist noch nicht lange her, dass schwarze Kubaner nicht in allen Lebensbereichen akzeptiert wurden. Es dauerte fast hundert Jahre nach Abschaffung der Sklaverei dass Schwarze und Weiße gleichberechtigt sind. Noch heute sind rassistische Ideen in vielen Köpfen, auch in denen der Schwarzen. Die Mehrheit der Schwarzen hat immer noch Respekt vor den Weißen und wäre bereit, Haut und Haare den Weißen anzupassen. Der Rassismus in der Gesellschaft ist zwar offiziell abgeschafft aber die Werte und Normen sind „weiß“.

Durch den Jahrhunderte langen Rassismus und die geringen Möglichkeiten, die für Schwarze offen standen, gab es auch auffällig mehr schwarze als weiße Kriminelle und in den Elendsvierteln der Städte waren überwiegend Schwarze zu sehen. Diese Tatsache wiederum schürte den Rassismus. In volkstümlichen Ausdrücken wurden schon immer rassistische Ideen vertreten, die zeigen, dass der Schwarze zwar geduldet wird, aber nie auf der gleichen Ebene wie der Weiße sein kann.

Trotz der Vermischung der spanischen und afrikanischen Merkmale gibt es ein Ungleichgewicht: in der Sprache beispielsweise sind weniger afrikanische als spanische Elemente zu finden (es gibt nur wenig afrikanische Ausdrücke im kubanischen). Die Schwarzen hatten vor allem zu Beginn der Kolonialisierung durch die Spanier und deren Sklavenhaltung keine Möglichkeit zur freien Entfaltung. Jedoch konnte sich in der Religion und Musik das afrikanische Erbe durchsetzen. Religion und Musik haben einen sehr hohen Stellenwert in der afrikanischen Kultur.

---

<sup>8</sup> Vgl. Duharte, Jimenez-Rafael: Kuba:...

Nach der heutigen Situation auf Kuba kann man davon ausgehen, dass die Zukunft aller Kubaner gleich sein wird, unabhängig von Hautfarbe und Abstammung<sup>9</sup>.

Resümee:

Auf Kuba lebten die Sklaven – ganz im Gegensatz zum calvinistischen Amerika – in familienähnlichen Gemeinschaften, in denen sie ihre Kultur und Bräuche praktizieren konnten. Es entwickelte sich eine für Kuba spezifische Musikkultur. In den USA wurden die Sklaven separat und sehr viel strenger behandelt, ihnen wurde keine Möglichkeit gegeben, ihre Traditionen zu pflegen und an nachfolgende Generationen weiterzugeben.

---

<sup>9</sup> Vgl. Duharte, Jimenez-Rafael: Kuba:...

### **3. „Roots“ – die Wurzeln der afrokubanischen Musik**

Die Wurzeln der afrokubanischen Musik sind verankert in den Bräuchen und Ritualen der Menschen, die Kuba freiwillig und unfreiwillig besiedelten: Spanier und Afrikaner. Um die musikalischen Wurzeln genauer zu betrachten, muss man eine kleine geographische Reise von Kuba nach Afrika und Spanien unternehmen. Man wird erkennen, dass die Rituale und Bräuche der afrikanischen Musik weitaus vielfältiger und ausgeprägter als die der spanischen Musik sind. Trotzdem darf man es nicht gänzlich vernachlässigen, dass auch die Spanier einige nennenswerte musikalische Traditionen mit nach Kuba brachten: so zum Beispiel die spanische Romanze und Folklore und die dazugehörigen Instrumente. Während sich die afrikanische Musik durch ausgeprägte Rhythmik und Perkussion auszeichnet, ist die spanische der afrikanischen Musik mit einem hohen Potential an Melodie, Harmonik und Komposition überlegen. Außerdem brachte die spanische Musik eine Vielfalt an Instrumenten in die afrokubanische Musik mit ein. Zu diesen Instrumenten gehören Trompete, Horn, Posaune, Violine, Kontrabass, Flöte, Klarinette, Harfe, Akkordeon und Gitarre. Die Gitarre wurde in Lateinamerika häufig umgeformt, so zum Beispiel zur kubanischen *tres* mit drei Saiten oder zur puertoricanischen *cuatro* oder der kolumbianischen *tiple*. Eine weitere Tradition der spanischen Musik war die *decima*. Die Musik, die die Spanier als erstes auf Kuba machten, waren Bänkelgesänge mit arabischen Elementen. Die ländlichen Musikweisen auf Kuba, die *guajiras*, die es auch heute noch gibt, stehen unter hauptsächlich spanischem Einfluss<sup>10</sup>.

In der afrikanischen Musik gibt es viele Merkmale, die für unser heutiges Verständnis von Musik ungewöhnlich sind. Musik hat in Afrika eine viel größere und ausgeprägtere Bedeutung als in anderen Regionen der Welt. Die Musik wird auf vielfältige Weise eingesetzt: „nur“ zur Unterhaltung, aber auch, um den Glauben auszudrücken und mit den Gottheiten zu kommunizieren. Es gibt religiöse und soziale Musik. Die Musik und der Tanz sind eng verknüpft, Musik und Bewegung ergänzen einander perfekt.

Es gibt verschiedene Stämme auf Kuba (yoruba, bantu, abakwá und arará)<sup>11</sup> von welchen die yoruba in sozialer und kultureller Hinsicht am weitesten entwickelt

---

<sup>10</sup> Vgl. Calvo Ospina, Hernando: Salsa

<sup>11</sup> Vgl. Beiheft zur CD-Box „Cuba – I am time“

sind. Die Yoruba waren auch der Stamm, der als erster nach Kuba kam, gefolgt von den Bantu. Jeder dieser Stämme hat seine eigenen (musikalischen) Kulte mitgebracht, die teilweise heute noch auf Kuba praktiziert werden.

Wesentliche Charakteristika der ursprünglichen, afrikanischen Musik sind<sup>12 13</sup>:

(1) Mündliche Überlieferung:

Es gibt keine festen Abfolgen, keine Noten und damit auch keine „Originale“; die Musik wird nur mündlich weitergegeben und ist damit für eine vielfältige Improvisation offen.

(2) Variationen und Improvisation:

Es gibt keine Vorlagen, so kann die Musik an die jeweilige Stimmung und Situation angepasst werden und verändert sich ständig. Improvisation ist ein fester Bestandteil der Musik.

(3) Chor – Solist

Beim gemeinschaftlichen Musizieren gibt es meist einen Solist, der sehr kreativ und poetisch sein muss, und einen Chor.

(4) Dialogische Struktur

Es kommt zu Dialogen zwischen Solist und Chor, zwischen Chor und Instrumenten, zwischen Solist und Instrumenten, zwischen einzelnen Instrumenten und zwischen Musik und Tanz.

(5) Ruf-Anwort-Prinzip („Call and Response“)

Solist und Chor singen, wie in Punkt 4 erwähnt, in einer dialogischen Struktur; dadurch kommt es zu einem Wechselgesang in dem der Solist „ruft“ und der Chor „antwortet“. (Dieses Prinzip findet sich auch in anderen populären Musikformen häufig wieder.)

(6) Instrumente

Die Instrumente haben in der afrikanischen Musik einen hohen Stellenwert, sie haben eine eigene Seele und ein eigenes Geschlecht, welches berücksichtigt werden muss. Die wichtigsten Instrumente in der afrikanischen Musik sind die Trommeln.

(7) Körperbetontheit

Die Musik der schwarzen Afrikaner ist extrem körperbetont, zu jeder Musik gehört die Bewegung und der Tanz, oft bis hin zur Ekstase.

---

<sup>12</sup> Vgl. Günther, Helmut: Die Tänze und Riten...

<sup>13</sup> Vgl. Handout Prof. Nagl, SS 1999: Roots

Innerhalb des körperlichen Einsatzes gibt es einige typische Merkmale, die Wichtigsten sind:

- Isolation, d.h. einzelne Körperteile bewegen sich unabhängig voneinander;
- Polyzentrik, d.h. jeder Körperteil hat sein eigenes Bewegungszentrum;
- Shakes = Körperwellen. Die Tänzer „schütteln“ sich geradezu;
- Signalismus, das heißt bestimmte Körperteile werden hervorgehoben und geschmückt mit Tüchern, Schilfstängeln, Stöcken, Ringen, u.v.a. Die Körperteile haben Signalfunktion.

#### (8) Polymetrik und Polyrythmik

Polymetrik ist ein Grundphänomen, das sich in Musik als auch im Tanz ausdrückt. Dabei werden verschiedene Metren (poly = viele) gleichzeitig aber unabhängig voneinander, mit unterschiedlichem Takt, gespielt und übereinander geschichtet. Musik und Tanz werden von der Polymetrik gespalten, im Tanz bewegen sich die einzelnen Polyzentren zeitlich unabhängig voneinander, also polymetrisch.

Polyrythmik bedeutet, dass viele Rhythmen gleichzeitig übereinander gelagert gespielt werden. Der Rhythmus ist die Basis der Musik.

#### (9) Synkopierung und Akzentuierung

Durch die Synkopierung werden die Akzente der Musik verlagert. Meist erfolgt dies durch das Zusammenziehen zweier Noten zu einer. Bestimmte Töne und Rhythmen werden gezielt betont und hervorgehoben<sup>14</sup>.

Diese und andere Traditionen haben die Schwarzen von Afrika nach Kuba gebracht. Sie hatten trotz Sklavenhaltung und Unterdrückung einen großen Einfluss auf die afrokubanische Musik. In den sogenannten „cabildos“<sup>15</sup>, den Sklavengemeinschaften, konnten die Schwarzen kommunizieren und ihre Bräuche, die für sie lebenswichtig waren, weitergeben – vorwiegend heimlich, da die Sklavenhalter diese Bräuche lange nicht billigten. Die cabildos wurden gebildet, als die „Sklavenimporte“ nach Kuba immer umfangreicher wurden und die Spanier einen besseren Überblick haben wollten. So bildeten sie Gruppen, meist geordnet nach Stamm oder Religion. Innerhalb dieser Gruppen konnten

---

<sup>14</sup>Vgl. Duden: Dtsch. Universalwörterbuch

<sup>15</sup> Vgl. Calvo Ospina, Hernando: Salsa

aber die Sklaven ihre Bräuche ausüben und festigen. Sie schufen ein Gemeinschaftsgefühl und unterstützten die Bindung an die eigenen Wurzeln<sup>16</sup>.

Auf dem viermonatigen Weg per Schiff nach Kuba tanzten und sangen die afrikanischen Sklaven so oft sie nur konnten um zu neuen Kräften und zu neuem Mut zu kommen. Einmal am Tag durften die Sklaven an Deck, dort kommunizierten sie mit ihren Gottheiten.

Ebenfalls geheimgehalten werden mussten diese Bräuche vor der katholischen Kirche, da die Verehrung von Gottheiten als Heidenrituale und als teuflisch angesehen wurde. Viele Afrikaner konnten zwar von christlichen Missionaren in Afrika zum Christentum bekehrt werden, dann gründeten sie aber ihre eigenen Kirchen, in denen zum Beispiel der Tanzkult nicht, wie in der katholischen Kirche, verboten war. Die Bräuche der Schwarzen standen im Gegensatz zu denen der katholischen Kirche.

Eine Vermischung der katholischen Kirche und der Riten der Yoruba ist die *santería*, eine Art Religion, die eine wichtige Rolle im Leben der Schwarzen auf Kuba spielt und dort auch die Hauptreligion ist. Die *santería* verehrt Gottheiten, die sogenannten orishas. Die Musik und Tänze sind diesen orishas gewidmet, zu welchen zum Beispiel changó (der Gott des Krieges und Feuers) und oshún (Gott der Liebe und des Wassers) gehören<sup>17</sup>.

Wie schon erwähnt sind die Trommeln die wichtigsten Instrumente in der afrikanischen Kultur, im Glauben der Yoruba werden diese Trommel iyá, itótele und okónkolo genannt. Die Trommeln sind ein Zeichen der eigenen Identität, die Trommelschläge sind heilig. Die Energie, die nötig ist, um diese Trommelschläge an die Gottheiten zu senden, nennt man ashé<sup>18</sup>.

Die Lieder werden aber nicht nur den Göttern geheiligt, sondern sind auch einfach unterhaltsam. Es wird zwischen religiösen und sozialen Liedern unterschieden.

Die afrikanische Musik und Kultur insgesamt ist stark körperbezogen, der Tanz ist ein lebenswichtiges Elixier und keine Nebensache. Tanzen bedeutet das körperliche Erleben der afrikanischen Gottheiten und das Kommunizieren mit

---

<sup>16</sup> Vgl. Calvo Ospina, Hernando: Salsa

<sup>17</sup> Vgl. Beiheft zur CD-Box "Cuba – I am time"

<sup>18</sup> Vgl. Calvo, Hernando Ospina: Salsa



ihnen. Im Tanz werden die Tänzer von einer Gottheit ergriffen und geraten in eine Ekstase oder Meditation. Besonders wichtig bei so einem Ritual ist die Gemeinschaft, das Miteinander. Außerdem ist der Tanz auch häufig ein Ventil, der Tanz und die Musik haben eine „reinigende“ Wirkung und verhelfen zu neuer Energie. Durch den Tanz wird Energie gewonnen und nicht verbraucht, die Musik will den Körper aktivieren<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Vgl. Günther, Helmut: Die Tänze und Riten der Afro-Amerikaner

#### **4. Entwicklungen im 19. Jahrhundert**<sup>20</sup>

Die Situation auf Kuba im 19. Jahrhundert war gesellschaftlich, politisch als auch kulturell bestimmt von den Kämpfen um Gleichberechtigung und Unabhängigkeit. Das neue Nationalbewusstsein und die Identitätsfindung drückte sich auch in künstlerischer Hinsicht aus und das Musikleben erfuhr einen starken Aufschwung.

Charakteristisch für das Jahrhundert sind klassische Musik und Formen wie Symphonien, Opern und Klaviermusik und im Zusammenhang dieser zunächst klassischen und dann romantischen Musik wurden die *contradanzas*, später *danzas*, populär. Die bekanntesten Komponisten dieser Zeit sind Robredo Manuel Saumell und Ignacio Cervantes. Saumell kann als der Erfinder der kubanischen *contradanzas* bezeichnet werden, Cervantes soll der herausragendste kubanische Komponist des 19. Jahrhunderts gewesen sein, er komponierte die bekannten „40 *danzas cubanas* für Klavier“ unter denen wiederum auch viele *contradanzas* sind.

Auch das traditionelle kubanische Lied und ländliche Formen der Musik haben im 19. Jahrhundert begonnen, sich (weiter zu) entwickeln und damit die Grundlage für die populären Musikformen wie *son*, *rumba*, *cha-cha-cha* gelegt. Die Musikformen in den Städten veränderten sich durch das Zuziehen der ländlichen Bevölkerung und es wurden in dieser Zeit erste Orchester gegründet, die sogenannten *charangas* oder *orquestas típicas cubanas*. Diese Orchester spielten die ersten Musikstücke, auf welche die *contradanza* und der *danzón* zurückgehen und trugen wesentlich zur Entwicklung der anderen Musikgattungen wie *danza cubana*, *mambo* und *cha-cha-cha* bei.

1814 und 1816 gab es die ersten Musikakademien in Havanna.

---

<sup>20</sup> Vgl. Alén Rodríguez, Olavo: Kuba

#### **4.1 Vorläufer der Musikstile des 20. Jahrhunderts: contradanza, danzón und guaracha**

##### *Contradanza cubana*

Das spanische Wort *contradanza* kommt vom französischen *contredanse*, einem französischen Gesellschaftstanz aus dem 18. Jahrhundert, der aus dem englischen „country dance“<sup>21</sup> entstand. Die Franzosen und Haitianer brachten bei ihrer Migration von Santo Domingo (heutiges Haiti / Dominikanische Republik) nach Kuba die Traditionen des *contredanse* mit, sie flüchteten von Santo Domingo aufgrund der dort wütenden Sklavenrevolten gegen die französische Herrschaft.

Die europäischen Traditionen des *contredanse* waren auf Santo Domingo mit afrikanischen Elementen vermischt und später von der afrokubanischen Musik aufgenommen worden. Als der *contredanse* nach Kuba kam, hatte er trotz afrikanischer Einflüsse immer noch eine typische europäische Form bezüglich des Orchesters und des Tanzes: das *orquesta típica* bestand üblicherweise aus Violinen, Klarinette, Posaune, Kornett, Kontrabass, Trommeln/Pauken und dem *güiro*, der Tanz wurde in zwei gegenüberliegenden Reihen in der Art des englischen „square dance“ getanzt.

Von der kubanischen Musik adaptiert, wurde aus dem französischen *contredanse* die *contradanza (cubana)*. Die *contradanza* entwickelte sich zur *danza*, auch *danza cubana* oder *danza habanera* genannt. Als Weiterentwicklung der *contradanza cubana* basiert also die *danza* ebenfalls auf den europäischen und kubanischen Traditionen<sup>22</sup>.

Die *danza habanera* – oder einfach *habanera* genannt – wurde auf der ganzen Welt populär.

*Contradanzas* sind reine Instrumentalstücke, die meist an offiziellen oder feierlichen Zusammenreffen von den *orquestas típicas* gespielt werden, um mit ihrem gemäßigten Tempo den Abend ausklingen zu lassen, die *danzas* sind schneller und rhythmischer.

---

<sup>21</sup> Vgl. Burford, Freda: Contredanse

<sup>22</sup> Vgl. Beiheft zur CD-Box „Cuba – I am time“

Eine Spielart der *contradanza* ist die *guajira*, eine kubanische Lied- und Tanzform, die häufig auf dem Land zu hören ist und ihren Ursprung in der spanischen Musik hat. Der Begriff *guajira* bezeichnet eigentlich die weiße Landbevölkerung.

### Danzón

Der *danzón* war besonders in der Zeit zwischen 1880 und 1940 als Gesellschafts- und Volkstanz in Kuba populär und wurde beeinflusst durch die Franzosen und Haitianer, die nach Kuba einwanderten. Der *danzón* entstand auf der Grundlage der *danza*, ist europäisch beeinflusst und basiert ebenfalls auf der französischen und kubanischen Musik. Er entwickelte sich aus den Traditionen der französischen Tänzen in Kombination mit der *contradanza cubana*, der *danza* und der afrokubanischen Folklore. Als Begründer des *danzón* wird der kubanische Bandleader Miguel Failde angesehen, der für den *danzón* 1879 die *danza* in drei Teile teilte und das Tempo verringerte. Der *danzón* blieb bis ca. 1910 unverändert in dieser Form und war traditionell wie die *contradanza* ohne Gesang, außerdem ließ der *danzón* keine Improvisation zu. Das gab ihm einen eher klassischen Charakter und machte ihn gerade deshalb auch in europäischen Tanzsälen beliebt. Erst 1929 wurde zum ersten Mal Gesang eingesetzt und damit die „erste Regel“ des *danzón* gebrochen<sup>23</sup>.

Obwohl die früheren *danzóns* rein instrumental waren widerspiegeln sich in ihnen Themen, die das Leben verschiedener Gesellschaftsschichten beschäftigten und der *danzón* war der Gesellschaftstanz dieser Schichten. Den *danzóns* wurden entsprechende Titel gegeben, beispielsweise von bestimmten Ereignissen auf Kuba.

Aus dem *danzón* entwickelt sich später der *mambo* und *cha-cha-cha*, eine Weiterentwicklung des *danzóns* ist die *danzonete* im 20. Jahrhundert.

### Guaracha<sup>24</sup>

*Guaracha* ist eine der ältesten Lied- und Tanzformen auf Kuba und entwickelte sich im 18. und 19. Jahrhundert als Teil eines Volkstheaters auf Kuba, das auf die Ursprünge des spanischen Tonadilla-Theaters zurückgeht.

---

<sup>23</sup> Vgl. Handbuch der Populären Musik

<sup>24</sup> Vgl. Handbuch der Populären Musik

Die *guaracha* wurde zwischen den einzelnen Akten gespielt und kommentierte die Handlung auf satirische Weise. Zu den *guarachas* wird auch getanzt, der Tanz heißt zapateo. Die *guaracho* gehört zur *rumba*-Familie, hat ein schnelles Tempo und wird auch noch heute gespielt, meist in den ländlichen Gebieten.

## **4.2 Ursprünge des Son**

Der *son* – auch *son cubano* genannt – ist die erste und wichtigste Stilrichtung, die im Bezug auf afrokubanische Musik genannt werden muss, da die charakteristischen Merkmale des *son* einen sehr dominierenden Einfluss auf die kubanischen Lied- und Tanzformen hatte. Auch in der Gegenwart ist der *son* eine zentrale und bedeutende Gattung der afrokubanischen Musik und kann als eine der ersten kubanischen Musikformen angesehen werden.

Die Tradition des *son* ist Teil der canción-Tradition in der afrokubanischen Musik. In beiden Musikstilen dominiert der Text, der ursprüngliche *son* beinhaltete keinen Tanz. Der *son* hat ebenfalls Gemeinsamkeiten mit einer anderen traditionellen Form: dem *changüi*, einem ländlichen Vorläufer des *sons*. Auf die Soneros hatte der *punto guajiro* und die *decima* Einfluss, im *son* wurden Elemente aus *danza*, *contradanza* und *danzonete* eingeflochten.

Zu den ältesten Formen des *son* gehört der *son montuno* aus der Sierra Maestra und andere Formen aus den Regionen Santiago, Bayamó, Manzanillo, Guantánamo, Guanabacao und Baracoa.

Die Wurzeln des *son* gehen bis ins 16. Jahrhundert zurück, zu einem Stück, das „Ma Teodora's *son*“ genannt wird und von einer Sklavin mit Namen Teodora und ihrer Schwester Micaela handelt. Die Schwestern sollen um die 1550er in Santiago de Cuba gesungen haben<sup>25</sup>. Dieses Stück, als *son* betitelt, kann als Beginn der *son*-Tradition angesehen werden, als Beginn der gesamten kubanischen Musikgeschichte.

Es gilt als gesichert, dass der *son* gegen Ende des 19. Jahrhunderts als eigenständige Musikgattung in der Provinz Oriente – am östlichen Ende Kubas – entstand und sich schnell entwickelt und verbreitet hat<sup>26</sup>. Damals kam diese

---

<sup>25</sup> Vgl. Steward, Sue: Musica

<sup>26</sup> Vgl. Alén Rodríguez, Olavo: Kuba

„neue“ Musik und dieser neue Impuls wie eine Welle in andere Regionen der Insel, vor allem in die Vororte der Städte im Osten der Insel.

Oriente war im 19. Jahrhundert gekennzeichnet durch eine stark gemischte Bevölkerung in der durch die vielen unterschiedlichen Nationalitäten und deren Bräuche auch eine vielfältige Musikkultur entstand. Unter die afrikanischen und spanischen Elemente mischten sich auch noch Einflüsse der schwarzen und weißen Flüchtlinge, die um 1800 aufgrund revolutionärer Kriege auf Haiti nach Kuba kamen<sup>27</sup>. Mit den Unabhängigkeitskämpfen der Schwarzen auf Kuba (1868-1878) und der Abschaffung der Sklaverei (1886) setzte sich der *son* endgültig durch. Die Schwarzen auf Kuba entwickelten ein Identitätsgefühl, das sie nicht länger verstecken wollten. Sie zogen in die Städte und lebten ihre Musik auch dort offen aus. *Son* wurde jetzt auch öffentlich gespielt, aber nicht in Salons, sondern auf der Straße – an Häuserecken, in Parks und auf Plätzen.

Die frühen Musiker des *son* waren Bauern, Sklaven und Arbeitern, deren Musik gekennzeichnet war durch Improvisation und Inspiration und das Musizieren ohne Noten. In den überwiegend von Schwarzen besiedelten ländlichen Regionen Kubas bildeten sich Gruppen, die „bungas“ genannt wurden, auf den Straßen der Städte spielten die sog. Soneros, *son*-Musiker, die sich etwas dazu verdienen wollten. Die ersten Soneros begleiteten sich selbst und ihren improvisierten Gesang auf der Gitarre und anderen Zupfinstrumenten, zum Beispiel der *tres*.<sup>28</sup>

Die ältesten Formen des *son* haben eine recht einfache Liedstruktur mit häufigen Wiederholungen, wobei ein Solist und ein Chor abwechselnd singen. Dieser Wechselgesang wird „Call-and-Response“-Prinzip, auch „Ruf-Antwort“-Prinzip, genannt. Die Grundstruktur setzt sich im wesentlichen aus zwei Teilen zusammen: dem Lento und dem Montuno. Lento ist der acht- bis zwölftaktige Vers, Montuno ist der meist viertaktige Refrain, der beliebig wiederholt werden kann. In der Regel wird der Lento vom Solisten gesungen, der Montuno wird kollektiv vom Chor gesungen. Im Lento erzählt der Solist eine Geschichte („Motivo“). Zentraler Inhalt ist meist die Romantik und die Liebe aus Sichtweise

---

<sup>27</sup> Vgl. World music: the rough guide

<sup>28</sup> Vgl. Calvo Ospina, Hernando: Salsa

des Mannes. Lento als auch Montuno haben eine sehr synkopierend-rhythmische und harmonische Struktur<sup>29</sup>.

Die spanischen und afrikanischen Traditionen im *son* drücken sich wie folgt aus: spanisch sind Streich-/Saiteninstrumente und die poetischen Texte, die die spanischen „campesinos“ (ländliche Kleinbauern) einbrachten. Afrikanische Elemente sind vor allem bantu-Elemente. Dazu gehören die betonte Rhythmik, das „Call-and-Response“-Schema und die Offbeat-Phrasierung<sup>30</sup>.

Die traditionellen Instrumente des *son* sind Gitarre, *tres*, *bongo*, *botija*, *marimbula*, *claves*, *maracas* und Trompete. Die Instrumente ergänzen einander auf verschiedenen Ebenen:

- Ebene 1        *tres* und Gitarre: geben die Grundform vor.
- Ebene 2:        *bongo*-Trommeln, als „sprechendes Schlagzeug“ sehr dominierend.
- Ebene 3:        *botija* und *marimbula*: Bass. Die Bassspielweise ist „vorwegnehmend“ und gibt den Ton an. Der Bass bringt Bewegung in Musik und Tanz.
- Ebene 4:        *maracas* und *claves* erzeugen einen sehr hohen Ton beim Zusammenschlagen.
- Ebene 5:        Gesang: Strophe und Refrain von Solist und Chor abwechselnd gesungen.

Noch heute sind die typischen Instrumente des *son* die *tres*, *marimbula*, *güiro*, *bongo*, *claves*, *maracas* und die Trompete. Das Zusammenspiel dieser Instrumente ist charakteristisch und trotz weiterführender Variationen und Veränderungen im 20. Jahrhundert hat der *son* immer die gleiche Grundstruktur durch diese Instrumente und ihre Kombinationen beibehalten<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup>Vgl. Beiheft zur CD-Box „I am time“

<sup>30</sup>Vgl. Calvo Ospina, Hernando: Salsa

<sup>31</sup>Vgl. Calvo Ospina, Hernando: Salsa

## **5. Entwicklung im 20. Jahrhundert**

### **5.1 Die Jahre 1902 – 1959**

Wie schon in Kapitel 3.2 erwähnt war das 20. Jahrhundert geprägt von der Herausbildung eines eigenständigen kubanischen Nationalgefühls und besonders in der Zeit zwischen 1902 und 1956, die als republikanische Periode bezeichnet wird, entwickelte sich das Musikleben auf Kuba zu einer selbständigen kubanischen Musikkultur. Parallel dazu wurde die kubanische Musik auch international populär und beeinflusste Musikstile in anderen Nationen, vor allem in den USA. Die neue musikalische Identität war Teil eines allgemeinen Prozesses, der sich auf Kuba nach den Unabhängigkeitskriegen vollzog: das Land befand sich in einer neuen Position, es war unabhängig, und in allen Lebensbereichen – also auch in der Musik – entwickelte sich ein kubanisches Identitätsgefühl. Einen nicht unwesentlichen Faktor bei der Popularisierung der Musik spielte die wachsende Zahl an Haushalten mit Plattenspieler, die Einführung des Radios auf Kuba 1922 und die Einführung des Fernsehens 1950. Das Zentrum der Musikindustrie war Havanna.

1940 kam der Unteroffizier Bastita an die Macht und fesselte die Kubaner bis zur Revolution Fidel Castros in einer Art „Scheindemokratie“. Ganz nach dem Vorbild des liberalen und demokratischen Amerika sah seine Verfassung von 1940 soziale Umveränderungen zugunsten der gesamten kubanischen Bevölkerung vor. Tatsächlich aber versteckte sich Bastita hinter dieser Fassade und unterschlug öffentliche Gelder wo es nur ging. Als er 1959 aufgrund der Revolution das Land verlassen musste, hatte er ein Vermögen von etwa 400 Millionen Dollar<sup>32</sup>.

Schon seit den 20er Jahren und vor allem während der Diktatur Bastitas war Kuba mit der Metropole Havanna das beliebteste Reise- und Überwinterungsziel der Nordamerikaner. Sie richteten sich für Wochen und Monate ein, um dem amerikanischen Winter zu entfliehen und die Strände Kubas waren beliebter als Lido und Palm Beach. Um der Prohibition im eigenen Lande zu entfliehen vergnügten sich die Amerikaner bei Rum und anderen alkoholischen Getränken,

---

<sup>32</sup> Vgl. Niess, Frank: 20mal Kuba



Rauschgift, Spielautomaten und Frauen<sup>33</sup>. Während dieser Aufenthalte waren auch die kubanischen Musiker als „exotische“ Attraktionen gefragt. Und die kubanische Mafia machte sich breit, die organisierte Kriminalität nahm zu. Havanna wurde zum „Bordell der Vereinigten Staaten“<sup>34</sup>.

Besonders zu erwähnen für die Zeit ab etwa 1930 sind die Einflüsse, welche die amerikanische Musik, vor allem der Jazz, auf die kubanische Musik hatte. Umgekehrt beeinflusste die kubanische Musik aber auch den Jazz. Auf diesen Prozess wird in einem eigenen Kapitel besonders eingegangen<sup>35</sup>. Auch populäre Musikstile wie *son*, *rumba*, *cha-cha-cha* und *mambo* waren international sehr erfolgreich. Im Europa der 30er Jahre wurde die afrokubanische Musik besonders durch die Truppe der „Lecuona Cuban Boys“ populär, die erfolgreich durch mehrere Länder tourten und zahlreiche Schallplatten aufnahmen.

In den folgenden Kapiteln wird zunächst der *son* beschrieben, welcher sich zwar schon im 19. Jahrhundert entwickelte, aber zu Anfang des 20. Jahrhunderts sehr populär wurde und bis heute immer wieder neue Formen entwickelt hat. Die 30er Jahre stehen ganz unter dem Zeichen der *rumba*, es kommt zu einem regelrechten *rumba*-Boom. Die *rumba* der USA nannte man *rhumba*. In einem fließendem Übergang entwickelte sich der *afrokubanische Jazz*, mit dem in den 40er Jahren besonders experimentiert wurde und der als die signifikanteste Symbiose zwischen kubanischer und amerikanischer Musik dieser Jahre gilt. Anfang der 50er Jahre schließlich ist die große Zeit des *mambos*, kurz danach entstand der *cha-cha-cha*.

### **5.1.1 Der Son zu Beginn des 20. Jahrhunderts**

Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts wurde der *son* in Städten wie Havanna populär (obwohl sich die Oberschicht gegen die Musik wehrte), noch kam es aber nicht zu einem nationalen oder internationalen Durchbruch. Vorherrschende Musikgruppen waren Combos mit der Besetzung Harmonika, Gitarre, *bongos*, *claves* und große Chöre mit 18 bis 20 Sängern, die den *son* rein vokal interpretierten. Erste Aufnahmen auf Schallplatten gab es schon 1912, diese

---

<sup>33</sup> Vgl. Niess, Frank: 20mal Kuba

<sup>34</sup> Niess, Frank: 20mal Kuba; S. 386

<sup>35</sup> siehe 5.1.3 „Afrokubanischer Jazz“

fanden aber keine weite Verbreitung, zu wenig Kubaner hatten zu diesem Zeitpunkt schon einen Plattenspieler.

Ab 1920 gewann der *son* an Popularität und es formierten sich parallel zwei populäre Formen von Musikgruppen: das Trio und das Sexteto; beispielhaft sind hierfür das bekannte *Trio Matamoros* und das berühmte *Sexteto Habanero*. Das *Trio Matamoros*, das später zum Septeto wurde, gilt als einer der ersten musikalischen Exporte von Kuba nach Europa, in die USA und in andere lateinamerikanische Länder und war sehr erfolgreich. Das *Sexteto Habanero* war Anfang des 20. Jahrhunderts zunächst ebenfalls ein Trio und wurde erst später durch drei neue Mitglieder zum Sexteto.

Die Entwicklung des Sextetos bildet eine Zäsur in der Geschichte des *son*, da es nun eine feste, sich verbreitende Gruppenform gab. Zu einem Sexteto gehören: *tres*, Gitarre, *bongos*, Zupfbass und zwei Sänger, die sich selbst mit *claves* oder *maracas* begleiten. Mit Einführung des Radios auf Kuba 1922 verbreitete sich der *son* schnell und der *danzón* wurde endgültig vom *son* verdrängt und ersetzt. Mit der wachsenden Popularität fingen amerikanische Plattenfirmen an, Interesse an den kubanischen Musikern zu zeigen und es wurden viele Platten mit Sextetos und Trios aufgenommen und die Musik in alle Welt getragen. Das Radio und die Platten halfen, geographische als auch soziale Grenzen zu überschreiten.

Im Laufe der 1920er wurde zur Besetzung ein Kornett, dann eine Trompete hinzugefügt und der *son* näherte sich anderen Musikstilen wie dem swing an. Immer mehr Blechinstrumente und die Hinzunahme eines Klaviers gaben den kubanischen Musikgruppen die Gestalt der in Europa und USA populären Big Bands, durch diese Veränderungen war ihnen der Erfolg in USA, Europa und Lateinamerika sicher.

Der *son* wurde nach und nach auch in der kubanischen Oberschicht akzeptiert, endgültig aber mit der Einladung des *Sextetos Habaneros* in den Präsidentenpalast in Havanna zu Präsident Machado, 1926.

Bei Radiowettbewerben wurden Talente wie *Beny Moré* und *Celia Cruz* entdeckt und hatten internationalen Erfolg.

Für *bongos* wurden bis 1950 kaum elektronischen Verstärker verwendet, dann wurde die *bongo* weiterentwickelt und zum Teil ersetzt durch die *timbales*.<sup>36</sup>

Noch heute ist der *son* populär und ließ sich nicht von neueren Musikformen wie *rumba*, *mambo* oder *salsa* verdrängen. Der *son* ist eine wichtige Grundlage für alle neueren Musikstile und existiert parallel neben neuen Entwicklungen weiter. Der *son* ist in der afrokubanischen Musik von ähnlicher Bedeutung wie der Blues im Jazz: eine lebhafteste, unverkennbare Antriebskraft und Grundlage für neuere Stile. Seit den Anfängen gibt es in der Entwicklung des *sons* immer wieder neue Ideen und Formen, ohne dass die typischen Merkmale verloren gingen.

Gegenwärtig hat der *son* neue Popularität durch die Filme „*Buena Vista Social Club*“ und „*Lágrimas Negras*“ gewonnen.

### **Die bekanntesten Talente und Musiker des *son*:**

#### *Sexteto Habanero*<sup>37</sup>

Das Sexteto war ursprünglich ein seit den Anfängen des 20. Jahrhunderts bestehendes Trio („Trio Oriental“), das nach und nach mit neuen Mitgliedern wuchs: erst zum Quarteto und schließlich zum Sexteto. Das Sexteto setzte den Standard für nachfolgende *son*-Gruppen: die Besetzung bestand aus Gitarre, *tres*, *bongos*, Bass und zwei Sängern, die *maracas* und *claves* spielten.

Das *Sexteto Habanero* steht als Inbegriff des *son* und war das erste und einflussreichste Sexteto, das öffentlich auftrat. Die „Väter des kubanischen *son*“ waren unter den ersten kubanischen Musiker, die von Plattenfirmen entdeckt wurden und im Radio großen Erfolg hatten. In den 1920ern war das *Sexteto Habanero* mit an der Entwicklung beteiligt, die die Grundlage für schnellere und populärere Musikstile wie *rumba* und *mambo* bildete. Zu dieser Entwicklung gehörte die Erweiterung des Sextetos zu einer Art „kubanischen Big Band“, mit noch mehr Blasinstrumenten, Klavier und einem Rhythmus, der bald auf der ganzen Welt bekannt war. Das letzte Gründungsmitglied des *Sextetos Habaneros*, Gerardo Martínez starb 1958; die Gruppe selbst existiert heute immer noch (in Havanna) und hat den häufigen Besetzungswechsel gut überstanden.

---

<sup>36</sup> Siehe auch Kapitel 5.1.3: Tito Puente

<sup>37</sup> Tonbeispiel Nummer 3)

*Sexteto Occidente*<sup>38</sup>

Das *Sexteto Occidente* bestand ebenfalls aus der klassischen Besetzung (Gitarre, *claves*, Bass, *tres*, *bongos*, *maracas* und Gesang) und war besonders erfolgreich in den 1920ern. Für die damalige Zeit unüblich, hatte das Sexteto eine Sängerin, Maria Teresa Vera. Sie war schon vor der Zeit des *Sextetos Occidente* erfolgreich und machte es mit ihrer *trova* zu etwas Besonderem. Ein weiteres, wichtiges Mitglied des Sextetos war Bassist *Ignacio Pineiro*, der später sein eigenes Septeto, das *Septeto Nacional*, gründete

*Ignacio Pineiro und das Septeto Nacional*

*Ignacio Pineiro*, der 1926 Mitglied des *Sextetos Occidente* war, gründete 1927 das *Septeto Nacional*. Es gehörte, wie das *Sexteto Habanero*, zu den Gruppen, die durch die Erweiterung der Besetzung mit Klavier und Kornett, swing- und jazz-Elemente in den *son* mit ein fließen ließen. Auch diese Gruppe war international populär und trug zur weiteren Entwicklung der kubanischen Musik bei. Für die *salsa* war *Ignacio Pineiro* wichtig, da er als Erster das Wort „*salsa*“ in einem seiner Titel und Texte verwendete: *Echale salsa*<sup>39</sup> !

*Arsenio Rodriguez*<sup>40</sup>

Rodriguez, 1911 auf Kuba geboren, gilt als wichtiger Vertreter des *son montuno* und war der Erste, der die *conga* in einer Tanzband 1937 einsetzte, dieses neue Format wurde *conjunto* genannt. Als Nachkomme kongolesischer Sklaven legte er in seiner Musik großen Wert auf afrikanische Rhythmen und Instrumente, vor allem auf die Trommel. Der mit drei Jahren erblindete Arsenio Rodriguez war ein äußerst produktiver Komponist, Perkussionist und einer der besten *tres*-Spieler Kubas. Als wichtiger Vertreter des Septetos spielte er in den 1930ern mit verschiedenen Orchestern und fing dann in den 1940ern an, den *son* mit dem neuen Klang des *conjunto* zu bereichern. 1952 wanderte er nach New York aus und hat neben Antonio Arcano und Pérez Prado zum Erfolg des *mambos* beigetragen, er kombinierte Jazzrhythmen mit denen des *sons*. Musikalisch aktiv war er die 60er Jahre hindurch bis zu seinem Tod 1971, seine Musik hatte nach wie vor einen starken Akzent auf afrokubanische, religiöse Elemente, vor allem auf denen der *congo*-Sklaven.

---

<sup>38</sup> Tonbeispiel Nummer 4)

<sup>39</sup> Tonbeispiel Nummer 1)

<sup>40</sup> Tonbeispiel Nummer 2)

### **5.1.2 Die 30er Jahre: Der Rumba-Boom**

Auch die *rumba* hat ihren Ursprung in der afrokubanischen Musik und ist ursprünglich Musik für Gesang und Schlaginstrumente. *Rumba* könnte ihre Abstammung in dem spanischen Wort „rumboso“ haben, was auf englisch „magnificent“, auf deutsch „großartig“ bedeutet, und welches zu Anfang des 19. Jahrhunderts in einer Werbung für ein „großartiges Orchester“ auftauchte.<sup>41</sup>

Der Begriff *rumba* entwickelte sich zunächst nicht für eine eigenständige Musikgattung sondern wurde wie einer Reihe anderer Wörter (*tumba*, *macumbam*, *tambo*,...) als Bezeichnung für ein „Fest“ verwendet. Als nächstes bezeichnete der Begriff zu Anfang des 20. Jahrhunderts einen bestimmten Tanzstil und erst danach eine spezifische Musikgattung mit den dazugehörigen Tänzen.<sup>42</sup>

In der *rumba* drücken sich religiöse Rituale der Sklaven aus, es ist die Musikgattung, die den Ritualen am nächsten kommt. An ihren freien Sonntagen spielten die Sklaven die *rumba* und drückten im Tanz ihre Gefühle aus. Noch heute ist es üblich, nach verschiedenen Festen (Hochzeit, Geburtstag, Beerdigung,...) *rumba*-Musik zu spielen und zu tanzen, die Musikgattung *rumba* ist eng verknüpft mit den dazugehörigen Tänzen. Dabei lassen sich drei Formen unterscheiden: die *rumba guaguancó*, die *rumba yambú* und die *rumba columbia*. *Guaguancó* ist ein schneller und moderner Paartanz, der am meisten Verbreitung gefunden hat und viel Raum für Improvisation und gesangliche und tänzerische Ekstase lässt; im *guaguancó* spielt der Mann die dominante Rolle und „wirbt“ um die Frau. *Yambú* ist ein Paartanz mit gemäßigttem bis langsamen Tempo und wird vorwiegend von älteren Tänzern getanzt; die Frau hat hier im Gegensatz zum *guaguancó* die gleichen Möglichkeiten der Dominanz und Führung wie der Mann.

Die *yambú* hat von allen drei Tänzen die meisten spanischen Elemente, während die *columbia* die meisten afrikanischen Elemente hat. Die *columbia* ist ein meist von Männern getanztes Solo und ist sehr schnell, akrobatisch, aufregend und exzentrisch. Zur *columbia* wird nicht gesungen.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Vgl. The new Grove dictionary of music and musicians

<sup>42</sup> Vgl. Alén Rodríguez, Olavo: Kuba

<sup>43</sup> Vgl. Steward, Sue: Musica

Die *rumba* hat immer die gleiche Grundstruktur, die der des *son* ähnlich ist: das „Ruf-Antwort“-Prinzip wird aufgegriffen, es kommt zum Wechselgesang zwischen Solist und Chor. Die Eröffnung einer *rumba* erfolgt durch den Solisten, der zuerst einen kurzen Text spricht/singt („la diana“), dann kommt eine Pause und dann setzen die *claves* mit ihrem 1-2-3, 1-2 Rhythmus ein. In der *rumba* wird also der Ton nicht von Klavier, Trompete oder Gitarre angegeben, sondern vom Solisten und den *claves*. Nachdem der Solist die Melodie zu gemäßigtem Tempo angedeutet hat werden Rhythmus und Tempo schneller und der kleine Chor setzt ein. Die Struktur ist geprägt von der spontanen Inspiration des Solisten und den Tänzern wird richtig „eingeheizt“!<sup>44</sup> Den Part des Chores nennt man – wie im *son* – „montuno“, die vom Solisten gesungene Melodie heißt „la diana“.<sup>45</sup>

Ebenfalls entsprechend dem *son* haben Schlaginstrumente die größte Bedeutung in der *rumba*. Zentrales Element und sehr spezifisch für die *rumba* ist das Instrumentenensemble, das *tumbadoras* genannt wird, aus drei tonnenförmigen Trommeln besteht und von den Anfängen bis heute in der *rumba* beibehalten wurde. Die drei Trommeln werden *salidor* (=Einführer), *tres-dos* (=Drei-Zwei) und *quinto* (=Fünfte) genannt. Die *quinto* ist die leitende Trommel, die entsprechend der Inspiration des Solisten eingesetzt wird. Ergänzende Instrumente sind *claves*, *catá*, *guagua* und *güiros*.

Die *rumba* entwickelte sich zwischen 1910 und 1920 und wurde Anfang der 20er in Bühnenmusik und Oper miteinbezogen. In den 30ern hatte die *rumba* ihren Höhepunkt in den großen Städten auf Kuba und vor allem auch in den USA, in New York. In den USA kam es in den 30ern zu einem regelrechten *rhumba*-Boom: die Musikstücke, die in New York bekannt wurden, waren eigentlich keine typischen *rumbas*. Der Begriff *rhumba* stand damals für jegliche Art kubanischer Musik, so wie heute der Begriff *salsa* oft fälschlicherweise verwendet wird.

Die meisten *rhumba*-Hits in den USA waren in Wirklichkeit *danzóns*, *sons* oder *tangos*. Durch die *rumba* oder *rhumba* wurde die typisch kubanische Art, Musik zu machen, in die USA gebracht und trug dazu bei, dass die kubanische aus der amerikanischen Musik nicht mehr wegzudenken ist. Das gilt vor allem für die typisch kubanischen Instrumente wie *claves*, *maracas*, *bongas* und *timbales*.

---

<sup>44</sup> Vgl. World music: the rough guide

<sup>45</sup> Vgl. Steward, Sue: Musica

Den ersten großen, als *rhumba* bekannten, Hit hatte Don Azpiazu und sein *Havana Casino Orchestra: El Manicero / The Peanut Vendor*, der eigentlich ein *son* war. Mit einem Auftritt am Broadway, im New York Palace Theater, im April 1930 wurde zum ersten Mal authentische kubanische Musik **live** in den USA gespielt. Anfang 1931 war *El Manicero / The Peanut Vendor*<sup>46</sup> ein Hit in den USA, zu dessen Erfolg Don Azpiazu's Schwester beitrug, die sich schon in der Vaudeville-Szene einen Namen gemacht hatte. Mit ihr ging das *Havana Casino Orchestra* auf Tour.

Don Azpiazu brachte also mit seinem großen Hit die *rhumba* in die USA und führte damit zum einen zu einem *rhumba*-Boom und gleichzeitig auch zu einem Kuba-Boom: kubanische Musik wurde immer populärer in den USA, viele kubanische Musiker wanderten in die USA aus und US-Plattenfirmen unterstützten den Erfolg. Es muss aber auch erwähnt werden, dass andere lateinamerikanische Musik ebenfalls sehr populär wurde in den USA, vor allem Musik aus Mexiko und Brasilien. Einer der bekanntesten Hits aus Mexiko ist „La cucaracha“ aus dem Jahre 1934.<sup>47</sup>

Zunehmend fingen auch amerikanische Komponisten an, kubanische Elemente in ihre Musik einfließen zu lassen, Jazzgruppen nahmen in den 30ern noch keine Platten mit lateinamerikanischen Einflüssen auf, spielten sie aber wohl bei Auftritten. Für die Aufnahme von Platten mit *rhumba* und anderer kubanischer Musik waren die Tanzbands und die speziellen „Latin-Bands“ zuständig.

Der Erfolg der kubanischen, mexikanischen und brasilianischen Musik hielt die ganzen 30er Jahre durch an, während dieser Zeit wurden die Grundlagen für die Verschmelzung von amerikanischem Jazz und afrokubanischer Musik geschaffen; im nächsten Jahrzehnt steht die Musik dann ganz unter dem Titel „afrokubanischer Jazz“.

*Rumba* hatte neben dem *son* eine große Bedeutung in und außerhalb Kubas, vermischte sich ebenfalls mit anderen Gattungen und floss in die Stilistik der nachfolgenden Musikstile mit ein.

---

<sup>46</sup> Tonbeispiel Nummer 5)

<sup>47</sup> Vgl. Steward, Sue: Musica

**Die bekanntesten Talente und Musiker der *rumba* / *rhumba*:***Don Azpiazu and his Havana Casino Orchestra*

Don Azpiazu wurde in den 30ern berühmt auf Kuba und in den USA mit seinem Hit „El Manicero“ oder „The Peanut Vendor“. Dieser Hit war die erste authentische lateinamerikanische Musik, die in den USA aufgenommen wurde. Mit ihm wurde die *rumba* und die typisch kubanischen Perkussion – Instrumente in den USA vorgestellt und eingeführt.

*Xavier Cugat*<sup>48</sup>

Xavier Cugat ist ein Künstler, der sich nicht eindeutig einordnen lässt in eine musikalische Stilrichtung und der auch nicht kubanischer Abstammung war, aber trotzdem hier zu nennen ist, weil er zur *rhumba*, dem lateinamerikanischen Jazz, zum *mambo* und zum *cha-cha-cha* beigetragen hat. Geboren in Spanien, 1900, kam er 1905 nach Kuba und spielte schon als junger Mann in Havanna in einem Theater-Orchester die klassische Violine. In den 1910ern emigrierte er in die USA und machte dort Musik- als auch Filmkarriere. Er gründete seine eigene Band, die später die Hausband des Waldorf–Astoria Hotels wurde. Obwohl er hauptsächlich Musik und Unterhaltung für ein breites, überwiegend weißes Publikum machte, hatte er auch Kontakt zu Musikern der afrokubanischen und lateinamerikanischen Musikszene: in seiner Band waren zum Beispiel Desi Arnaz und Tito Rodriguez zu Beginn ihrer Karriere, Tito Puente leitete Cugat's Band nachdem dieser 1970 in Rente ging und nach Spanien zurückkehrte. Cugat starb im hohen Alter von 90 Jahren.

---

<sup>48</sup> Tonbeispiel Nummer 10)



### **5.1.3 Afrokubanischer Jazz: Die Blütezeit in den 40er Jahren**<sup>49</sup>

Die wichtigste Zeit, was Entwicklung und Popularität betrifft, waren für den lateinamerikanischen – und vor allem den afrokubanischen – Jazz die 40er Jahre des 20. Jahrhunderts. Schon im 19. Jahrhundert jedoch gab es erste afrokubanische Einflüsse im Jazz, es war nur noch keinem Musiker bewusst, welche Bedeutung diese Einflüsse später erreichen sollten, und sie gingen in den für diesen Zeitraum populären Musikformen *habanera* und *danza* fast unter. Die geographische Verbindung zwischen den USA und den lateinamerikanischen Ländern ist insofern wichtig, als sich in bestimmten Städten Musikzentren und Orte für Musik früher als woanders entwickelten.

Im 17., 18. und 19. Jahrhundert lagen die Städte Salvador (Brasilien), Havanna (Kuba) und New Orleans (Louisiana, USA) auf einer gemeinsamen Handelsroute. In diese Städte kamen auch die verschleppten Sklaven und führten ihre Traditionen ein, sie tauschten sich in Geschichte, Kultur und Musik untereinander aus und genau an diesen Orten war die Vermischung der kubanischen und amerikanischen Traditionen früher gegeben wie an anderen. Zwischen Havanna und New Orleans gab es eine kulturelle Verbindung die durch die wirtschaftliche Verbindung über den Wasserweg aufrecht erhalten wurde, afroamerikanische und afrokubanische Musik konnte sich ständig austauschen und ergänzen<sup>50</sup>. Großen Einfluss auf die Entstehung des Latin Jazz hatten Puerto Rico und Brasilien, Kubas Einfluss aber kann als wahrer Ursprung der neu kreierten Form des Jazz gesehen werden.

Damit waren schon Ende des 19. Jahrhundert die Grundlagen für das gelegt, was in den 40er Jahren in den USA und auch auf Kuba endgültig und offiziell passierte: die Kombination und Verschmelzung aus amerikanischem Jazz und afrokubanischer Musik/Folklore<sup>51</sup>. Vorarbeit dafür geleistet haben die Musiker und Plattenfirmen, welche die kubanischen Klänge und Instrumente populär machten und zeigten, dass diese eine Bereicherung für die „Mainstream“ Musik in den USA sind. Geographischen Grenzen waren durch die Popularität des Plattenspieler und des Radios kein Hindernis mehr.

---

<sup>49</sup> Das Kapitel bezieht sich im Wesentlichen auf die Titel „Latin jazz“ von John Storm Roberts und „Tito Puente and the Making of Latin Music“ von Steven Loza

<sup>50</sup> Vgl. Beiheft zur CD-Box „Cuba – I am time“

<sup>51</sup> Vgl. Handbuch der Populären Musik

Bevor aber der Schauplatz des afrokubanischen Jazz' sich nach New York verlagerte, wurden auch Künstler auf Kuba von schwarzen Musikern aus den USA beeinflusst, die nach Kuba kamen. Schnell bildeten sich Jazzbands, die nur aus Kubanern bestanden, die Besetzung einer solchen Band bestand aus Klavier, Kontrabass, Trommel, Saxophon, Trompete und Posaune und den kubanischen Perkussion-Instrumenten (*bongos*, Pauke, *maracas*, *guiro*, Trommeln).

Durch den *rumba/rhumba*-Boom der 30er kamen viele kubanische Musiker nach New York, sie benötigten nur die geeigneten Beziehungen, um dort eigene Bands zu gründen, in anderen Bands mitzuspielen, „ihre“ Musik vorzustellen und vor allem mit den verschiedenen Musikformen zu experimentieren. Oft wurden sie von Hotels oder Clubs als „exotische Attraktionen“ engagiert, machten sich dann aber ihren eigenen Weg. Bekannte Pioniere in dieser Hinsicht sind *Don Azpiroz* und sein *Havana Casino Orchestra* mit *El Manicero / The Peanut Vendor* und *Xavier Cugat*. Weiße und schwarze Swing-Bands fingen in den 30ern an, kubanische und andere lateinamerikanische Elemente in ihrer Musik einzusetzen und die Tanzbands waren die ersten, die kubanische Klänge in ihre Musik mit ein flochten. Die Verbindung zwischen Tanz und Musik war sehr wichtig für die Symbiose der kubanischen mit der amerikanischen Musik, da jeder Rhythmus, auf den getanzt werden konnte, bereitwillig von der lateinamerikanischen Bevölkerung New Yorks aufgenommen wurde.

Die lateinamerikanischen Einwanderer aus Kuba, Mexiko, Puerto Rico, Brasilien usw. waren sehr niedrig bezahlte Arbeiter in New York, die in einem Viertel namens „Spanish Harlem“ oder auch „El Barrio“ zusammenlebten und dort aus der Not eine Tugend machten: sie bildeten aus der Minderheit heraus Gemeinschaften. In der Umgebung des El Barrios wohnten schwarze Amerikaner, die Jazz spielten, damit entstanden die ersten Berührungspunkte zwischen lateinamerikanischer Musik und Jazz.<sup>52</sup>

Ganz allgemein grundlegend für die Entstehung des afrokubanischen Jazz waren im Wesentlichen zwei Dinge: Von Seiten der kubanischen Musik gab es schon immer eine Bereitschaft, neue Musikrichtungen und Tendenzen zu adaptieren und in die Musik mit einfließen zu lassen, die kubanischen Musiker waren sehr experimentierfreudig. Die afrokubanische Musik ist in allen Formen ein Produkt

---

<sup>52</sup> Vgl. Calvo Ospina, Hernando: Salsa

der Verschmelzung. So wurden auch Elemente des Jazz aufgegriffen und neu verarbeitet, gefördert durch die Musiker, die nach einer Reise in die USA wieder nach Kuba zurück kamen und neue Ideen mitbrachten. Die Bands auf Kuba wurden im Big Band-Stil arrangiert, der kubanische Rhythmus blieb dabei unverändert.

Der zeitgenössische amerikanische Jazz – der swing und bebop – war in den 30ern und 40ern zu einseitig geworden und hatte immer nur den einen, gleichen Rhythmus (Monorhythmik) und es war an der Zeit, die Musik mit neuen Klängen zu bereichern und zu ergänzen<sup>53</sup>. So wurde also die Jazzrhythmik, die durch swing und beat entstanden war, mit dem polyrhythmischen Stil der kubanischen Musik kombiniert. Das war nicht schwer, denn zu diesem Zeitpunkt waren schon einige kubanische Musiker in den USA und hatten die kubanische Musik „eingeführt“.

Für den Jazz völlig neu waren die Rhythmus- und Perkussion-Instrumente wie *bongo*, *claves*, *maracas*, *tumbadora* und *timbales*; diese wurden zur bebop-Instrumentierung hinzugefügt. Traditionelle Instrumente wie Klarinette, Saxophon, Bass, Klavier, Schlagzeug und Trompete wurden beibehalten.

Die Kombination der Elemente des bebop und der afrokubanischen Perkussion führte ab ca. 1945 zum cubop, ebenfalls zum Erfolg der kubanischen – und insgesamt der ganzen lateinamerikanischen Musik – trugen Hollywood und die Musicals bei, welche mit der Einflechtung lateinamerikanischer Klänge erfolgreich waren. Das zeigte, dass sich diese Musik gut an die Amerikaner verkaufen lässt und außerdem wurde das Hollywood-Musical zu einem Sprungbrett für bekannte Musiker: Xavier Cugat, Carmen Miranda und Desi Arnaz wurden durch diesen Boom in den USA bekannt.

Der Begründer einer der heißesten Swingbands der 30er Jahre war Chick Webb, in dessen Band Mario Bauzá musikalischer Leiter war und dort Dizzy Gillespie zum ersten Mal begegnete. Mario Bauzá kam 1930 von Havanna nach New York, hatte aber schon 1926 bei einer Reise nach New York erste Kontakte geknüpft und war einer derjenigen kubanischen Musiker, die von schwarzen US-Musikern auf Kuba beeinflusst wurden. Zu Anfang spielte er noch Oboe und Klarinette, wechselte dann aber zur Trompete.

---

<sup>53</sup> Vgl. The new Grove dictionary of jazz

Nach der Zeit mit Chick Webb's Band spielte Bauzá in Cab Calloway's Band und war von 1939 bis 1941 auch dort musikalischer Leiter. Er war hauptsächlich verantwortlich dafür, dass Dizzy Gillespie von Cab Calloway engagiert wurde: Bauzá machte krank und schlug Gillespie als Ersatz für sich vor! Cab Calloway war von Gillespie's Talent beeindruckt und von dort an spielten Bauzá und Gillespie zusammen in der Trompetenbesetzung; es war das erste Mal, dass ein Amerikaner und Kubaner Seite an Seite spielten. Somit machte Dizzy Gillespie seine ersten Kontakte mit lateinamerikanischer Musik in Cab Calloway's Band und wurde von Bauzá inspiriert. Als einer der erfolgreichsten Jazz-Trompeter seiner Zeit adaptierte auch Gillespie sehr erfolgreich die neuen Klänge aus Kuba, Brasilien und Puerto Rico.

Bauzá war auch verantwortlich für die Bekanntschaft Dizzy Gillespie – Chano Pozó; Pozó war ein sehr erfolgreicher kubanischer Conga-Spieler, der es verstand, die Leute zu unterhalten und da er seiner Zeit voraus war, trug er in der kurzen Zeit, die er hatte – er wurde 1948 ermordet – wesentlich zum Erfolg des afrokubanischen Jazz und dem cubop bei. Er begeisterte Gillespie für den Charme und die Polyrhythmik der kubanischen Musik, die Einfachheit der Rhythmen auf der einen und die Komplexität auf der anderen Seite. Seine enthusiastische Art, die *congas* zu spielen, imponierte Gillespie und er nahm ihn 1947 in sein Orchester auf. Zusammen hatten sie in dem einen Jahr, in dem Pozó noch lebte, zwei besonders große Erfolge: „Manteca“<sup>54</sup> (=Butter) und die „Afro-Cuban Suite“ mit den zwei Teilen „Cubana be – Cubana bop“. 1947 fand das berühmte Konzert mit der „Afro-Cuban Suite“ in der Carnegie Hall in New York statt. Nach diesem Konzert war endgültig klar, dass der amerikanischen Jazz eine neue Richtung eingeschlagen hat. 1948 wurde Pozó in einer Bar in Harlem erschossen, angeblich hatte der Mord etwas mit Drogen zu tun.

Auch Mario Bauzá entwickelte sich nach der Zeit mit Cab Calloway's Band weiter: er wurde 1941 musikalischer Leiter der „Afro-Cubans“, gegründet von Machito dessen richtiger Name Frank Grillo jr. war. „Machito's Afro-Cubans“ waren eine der wichtigsten Gründungen der 40er Jahre und sie trugen zum Erfolg des Latin Jazz wie keine andere Band bei. Sie machten den wahren afrokubanischen Jazz und cubop und brachten den bebop in Verbindung mit lateinamerikanischen Rhythmen, ohne die afrikanischen Ursprünge zu vernachlässigen.

---

<sup>54</sup> Tonbeispiel Nummer 6)

Machito kam 1937 als Sänger mit der Gruppe „La Estrella Habanera“ nach New York und gründete 1940 die Gruppe, die später einmal die Afro-Cubans werden sollte. Zuvor aber arbeitete er noch zusammen mit anderen Orchestern und nahm u.a. Platten mit Xavier Cugat auf. Machito war Leiter, Sänger und *maracas*-Spieler bei den Afro-Cubans und der erste, der eine oder zwei Trompeten und drei Saxophone in der Besetzung einer kubanischen Band hatte. Ein Meilenstein in der Karriere Machitos ist ein Konzert im „La Conga Club“ in Manhattan, 1943, bei dem wie durch Zufall ein Stück entstand, das Jazz und afrokubanische Elemente wie noch keines zuvor kombinierte: es wurde „Tanga“<sup>55</sup> (afrikanisch für Marihuana) genannt; bei diesem Konzert hörte auch schon Dizzy Gillespie aufmerksam zu. Wie schon erwähnt, war Mario Bauzá – Machito's Schwager – musikalischer Leiter der Afro-Cubans von 1941 bis 1946. Er arbeitete immer wieder mit anderen Künstlern zusammen und organisierte Engagements und Arrangements, so zum Beispiel mit dem Komponisten Chico O'Farrill, von dem die „Afro-Cuban Jazz Suite“ stammt. Bauzá und Machito's Schwester Graciella hielten die Afro-Cubans am Leben, als Machito zur Armee musste und tatsächlich bestanden Machito's Afro-Cubans mit Mario Bauzá und Graciella Grillo Perez bis 1975.

Machito's Band war das musikalische Sprungbrett für viele Künstler, so zum Beispiel auch für Tito Puente, dem „König der *timbales*“, dessen musikalische Karriere in der Blütezeit des afrokubanischen Jazz' begann und über mehrere Jahrzehnte lang andauerte. Puente hatte eigentlich eine Laufbahn als Tänzer angestrebt, auf die er sich vor allem mit seiner Schwester Annie vorbereitete und sich alle Arten des Tanzes, vom Standardtanz bis hin zum Steptanz, aneignete. Durch eine Verletzung konnte er diesen Weg nicht weiterverfolgen und bildete sich in Klavier, Saxophon und Schlagzeug weiter. Seine Mutter förderte sein musikalisches Talent und er genoss eine Ausbildung an der „New York School of Music“ mit sehr guten Privatlehrern, die auch zu Vorbildern für ihn wurden. Ein weiteres Vorbild in dieser Phase wurde Machito, in dessen Band er dann auch 1942 als junger Mann spielte. In dieser frühen Phase hob sich Puente schon von anderen Latino Künstlern ab, da er die *timbales*, das Schlagzeug und die Becken/Zimbel neu miteinander kombinierte und als Solo-Musiker in den Vordergrund trat. Tatsächlich stand er bei Auftritten immer vorne an der Bühne mit den *timbales* und ließ die ganze Energie über sein favorisiertes Musikinstrument fließen.

---

<sup>55</sup> Tonbeispiel Nummer 8)

Trotzdem verließ er die Band bald wieder, um sich weiterzuentwickeln und mit anderen Künstlern zusammen zu spielen und zu tanzen. Außerdem diente er in US Navy. Auch diese Zeit nutzte er für seine musikalische Weiterbildung und spielte in der Schiffsband der „USS Santee“ mit. 1945 kehrte er nach New York zurück, nahm aber seinen Platz bei den Afro-Cubans nicht wieder ein, weil ein Familienvater an seine Stelle als Perkussionist getreten war. Nach weiteren vier Jahren, in denen er mit diversen Musikern zusammenarbeitete und sich wieder weiterbildete, gründete Puente 1947 seine eigene Band, in der er die *timbales*, das *vibraphone* und Schlagzeug spielte. Die Band hieß zunächst die „Picadilly Boys“, zwei Jahre später entstand daraus dann das „Tito Puente Orchestra“, in dem er selbst nicht nur Leiter war sondern aktiv *timbales*, *vibraphon* und Schlagzeug spielte. Seine Karriere setzte sich in den 50ern, in der Zeit des *mambos*, fort.

Nicht nur die Legenden des afrokubanischen Jazz, Mario Bauzá, Dizzy Gillespie, Chano Pozó, Machito und Tito Puente, haben eine Rolle in der damaligen Zeit gespielt. Nennenswert ist auch eine Reihe anderer Musiker:

- Stan Kenton, Leiter einer weißen Big Band und der erste, der ernsthaft über einen längeren Zeitraum mit Latin Jazz experimentierte und fest in sein Repertoire einbaute. Er nahm eine gemeinsame Platte mit Machito auf: eine neue Version des Erfolges „The Peanut Vendor“.
- Alberto Socarras, seine kubanische Band war unter den ersten, die in den USA parallel zu den weißen Jazzbands spielte, fest zur Musikszene gehörten und nicht nur als Exoten galten. 1940 spielte seine Band gegenüber dem „Glen Island Casino“ in New York, in dem Glenn Miller seine Auftritte hatte. Auch mit ihm spielte Mario Bauzá.
- Beny Moré, kubanischer Musiker, dessen „Spezialität“ vor allem die Kombination des kubanischen *son*s und der spanischen *guajiro* war. Für die Zeit des afrokubanischen Jazz ist er zu nennen, weil sein Orchester auf Big Band Basis musizierte und er seit den 30ern und 40ern bis zu seinem Tod der erfolgreichste Musiker auf Kuba war. Er hatte Erfolg mit verschiedenen Stilrichtungen, so auch mit *afrokubanischem Jazz*, *mambo* und *rumba*. Er musizierte zusammen mit anderen Künstlern. So reiste er zum Beispiel zusammen mit Miguel Matamoros nach Mexiko, wo er Pérez Prado, den „King of mambo“, traf und mit ihm spielte und damit dem *mambo* zu internationalem Erfolg verhalf. Moré kehrte wieder zurück nach

Kuba und gründete seine eigene Big Band, die er „mi tribu“ („mein Stamm“) nannte. Moré verließ Kuba nie, um in die USA auszuwandern<sup>56</sup>.

- Mongo Santamaria, der neben Chano Pozó der erfolgreichste *conga*- und *bongo*-Spieler seiner Zeit gewesen sein soll und ebenfalls großen Einfluss auf die Geschichte des Latin Jazz hatte. Er wanderte 1950 nach New York aus und spielte zusammen mit Perez Prado und Tito Puente.

### **Die bekanntesten Talente und Musiker des afrokubanischen/lateinamerikanischen Jazz:**

#### Mario Bauzá

Bauzá, geboren 1911 in Havanna, war ein musikalisches als auch organisatorisches Talent mit einem guten Gespür für Erfolg und Musik, welches er immer wieder als musikalischer Leiter und treibende Kraft verschiedener Gruppen unter Beweis stellte. 1930 wanderte Bauzá nach New York aus, zu diesem Zeitpunkt hatte er hauptsächlich Oboe und Klarinette in der „Havanna Philharmonik“ gespielt, wechselte dann aber in New York zur Trompete über. Als musikalischer Leiter tätig war er zuerst bei Chick Webb von 1933 bis 1938, von 1938 bis 1939 arbeitete er zusammen mit Don Redman, anschließend war er Musiker und musikalischer Leiter in Cab Calloway's Band von 1939 bis 1941. Während der Zeit mit Cab Calloway kannte Mario Bauzá Dizzy Gillespie schon und brachte ihn in die Band, außerdem machte er Gillespie mit Chano Pozó bekannt, der dann später in Gillespies eigener Band *conga* spielte.

1941 verließ Bauzá Calloway's Band und wurde musikalischer Leiter der Afro-Cubans die von seinem Bruder Machito gegründet wurden. Den Afro-Cubans blieb Bauzá bis 1976 treu, zusammen mit Machito's Schwester Graciella hielt er die Gruppe auch in harten Zeiten aufrecht.

Bauzá hatte in den 80ern und späten 90ern ein „Revival“ mit seinem eigenen *Afro-Cuban Orchestra* und nahm mit diesem drei Alben auf, außerdem wurden seine musikalischen Leistungen offiziell anerkannt.

Bauzá starb 1993 in New York.

---

<sup>56</sup> Siehe auch Kapitel 5.1.4

*Machito – Frank Raul Grillo*

Machito steht als nicht nur als Begriff oder Künstlername für eine bestimmte Person, sondern ist gleichbedeutend mit Innovation und Erfolg. Machito, geboren 1912 auf Kuba, arbeitete aktiv im Musikgeschäft bis in die 80er Jahre hinein. Als Sohn eines Zigarrenfabrikanten tanzte und sang er schon als Kind mit den Angestellten seines Vaters, in den 20er Jahren arbeitete er mit kubanischen Musikgruppen zusammen bis er dann 1937 nach New York kam. Dort gründete nach einem Fehlversuch die Afro-Cubans, unterstützt von seinem Schwager, Mario Bauzá, der musikalischer Leiter der Gruppe wurde. *Machito's Afro-Cubans* hatten sehr großen Erfolg, zu dem auch Graciella, die Schwester von Machito, sehr beitrug, vor allem als Machito in die Armee eingezogen wurde. Die Afro-Cubans blieben bis in die 70er Jahre erfolgreich, Bauzá sorgte immer wieder für die Zusammenarbeit mit bekannten (Jazz-)Musikern. Machito starb 1984 in London.

*Dizzy Gillespie*<sup>57</sup>

Der eigentliche Name einer der größten Jazzlegenden aller Zeiten ist John Birks Gillespie, geboren 1917, der Trompete spielte und den bebop und die nachfolgenden Formen des Jazz erfolgreich repräsentierte. Er war für den Jazz eine wichtige Person und spielte auch eine Schlüsselrolle bei der „Erfindung“ des afrokubanischen Jazz'. Seine erste Begegnung mit dem afrokubanischen Rhythmus hatte Gillespie in Cab Calloway's Band, dort spielte er zusammen mit Mario Bauzá Trompete. 1941 wurde er von Cab Calloway aufgrund eines Versehens gefeuert. Von 1941 bis 1944 spielte er zusammen mit diversen Künstlern, 1945 hatte er ein weniger erfolgreiches Orchester, aber 1946 gründete er dann die Band, die in den nächsten vier Jahren seine musikalischen Innovationen repräsentierte. Relativ früh machte er afrokubanischen Jazz – gefördert durch Mario Bauzá – und engagierte den *conga*-Spieler Chano Pozó. Leider blieb Pozó ihm nicht lange erhalten. Zusammen hatten sie in dem gemeinsamen Jahr 1947/1948 zwei große Erfolge: „Manteca“, und die „Afro-Cuban Suite“ mit den zwei Teilen „Cubana be – Cubana bop“.

Gillespie war immer daran interessiert, neue Tendenzen aufzuspüren, er war ein neugieriger Musiker und engagierter Lehrer, der seine Ideen und Inspirationen auch gerne an die nachfolgenden Musiker weitergab.

---

<sup>57</sup> Tonbeispiel Nummer 7)



1950 musste Gillespie durch wirtschaftliche Gründe sein Orchester auflösen und leitete von dort an nur noch kleinere Gruppen. Er war aktiv bis in das letzte Jahr von seinem Tod 1993.

### Chano Pozó

Chano Pozó ist ein Beispiel dafür, wie ein Musiker in sehr kurzer Zeit Einfluss auf die Musikgeschichte nehmen kann: Pozó war für den lateinamerikanischen Jazz von großer Bedeutung, er spielte die *conga* und war für Dizzy Gillespie „der größte Schlagzeuger, den ich jemals hörte“<sup>58</sup>. Für andere Musiker in den 40ern war er ein Vorbild, wobei die Meinungen auseinander gingen, ob er besser als Musiker oder Komponist war. Die Zusammenarbeit zwischen Dizzy Gillespie und Chano Pozó, der 1915 in Havanna auf die Welt kam, war sehr fruchtbar und während Gillespie für die Jazzelemente sorgte, hatte Pozó in seiner Musik einen absolut vorbildlichen afrokubanischen Hintergrund, basierend auf der Abakwá-Religion. Nach den großen Erfolgen „Cubana be – Cubana bop“, „Manteca“ und „Tin Tin Deo“ wurde die Kooperation jäh durch den Mord an Pozó 1948 abgebrochen.

### Tito Puente<sup>59</sup>

Als Kind puertoricanischer Einwanderer kam Ernest Anthony Puente 1923 in New York auf die Welt. Aufgewachsen in Spanish Harlem (El Barrio), wurde er in eine Zeit hineingeboren, in der die Symbiose der kubanischen und amerikanischen Musik schon in ersten Zügen vorauszusehen war. Obwohl er eine Laufbahn als Tänzer einschlagen wollte, wurde Puente Musiker und Leiter seines eigenen Orchesters 1947, durch eine Verletzung musste er das professionelle Tanzen aufgeben. Er spielte Klavier, Schlagzeug, Saxophon, *bongos* und *conga*, aber die Instrumente, mit denen er berühmt wurde, waren die *timabales* und das *vibraphon*. Dass er ein Bandleiter war, der auch tanzen kann, betonte er gerne<sup>60</sup>.

Tito Puente steht für die Verkörperung des lateinamerikanischen Jazz', afrokubanischer Musik und des *mambos* und war auch in der *salsa*-Ära innovativ, seine Ausstrahlung und Energie und sein charakteristischer Musikstil machten ihn berühmt und erfolgreich bis heute. Auch die Zusammenarbeit mit anderen

---

<sup>58</sup> Storm Roberts, John: Latin Jazz

<sup>59</sup> Tonbeispiel Nummer 9)

<sup>60</sup> Vgl. Loza, Steven: Tito Puente and the Making of Latin Music

Künstlern und die ständige Fortbildung ließ ihn immer „up-to-date“ sein. Er verstarb im Juni 2000 in New York<sup>61</sup>.

#### Irakere<sup>62</sup>

Irakere ist eine jüngere Gruppe, die seit ihrer Gründung 1973 afrokubanischen Jazz macht und zur Entwicklung der *salsa* beigetragen hat. In den letzten 30 Jahren haben verschiedene Jazz-Musikgrößen bei Irakere mitgespielt. Pianist Chucho Valdes war lange Zeit der Leiter des Orchesters, der ehemalige Flötist von Irakere gründete die Gruppe „N.G. La Banda“ (siehe Kapitel 6.2.2). Die Gruppe hatte vor 1996 nicht die Möglichkeit ins Ausland zu reisen, um dort ihre Musik vorzustellen.

### **5.1.4 Die Mambo-Mania zu Anfang der 50er Jahre**

Wie die bisherigen Musikstile entstand der *mambo* nicht von heute auf morgen sondern machte sich die Entwicklungen der vorangehenden Jahrzehnte zu Nutze: die Fusion des amerikanischen Big Band Jazz' mit der kubanischen Musik in den 40er Jahren bildete die Grundlage, auf die der *mambo* aufbauen konnte. Der internationale Erfolg des *mambos* war insofern gesichert, als dass das Publikum in den USA die kubanischen und lateinamerikanischen Klänge schon erfolgreich aufgenommen hatte.

Die Musikform, auf welcher der *mambo* basiert ist der *danzón*, in den 40ern und 50ern war der *danzón* in seiner ursprünglichen Form nicht mehr populär – aber eine neue Form entwickelte sich, die wieder offen für Improvisationen und Kombinationen war und ohne Gesang auskam. In dieser Hinsicht besann sich der *danzón* auf seine Wurzeln, denn er war ursprünglich eine rein instrumentale Musikform. Außerdem wurde der *danzón* mit den *timbales*, Kuhglocken und der *conga* bereichert und das Prinzip des Rhythmusmusters „tumbao“ wurde als Verbindung zwischen den drei neuen Instrumenten eingesetzt.

Antonio Arcano und sein Orchester, „Las Maravillas del siglo“, verhalf dem *danzón* zu neuer Beliebtheit und ließ aus ihm den *mambo* werden. Das Orchester „Las Maravillas del siglo“ war ein sehr erfolgreiches charanga-Orchester auf Kuba, das auch zusammen mit Arsenio Rodriguez Musik machte,

---

<sup>61</sup> Vgl. [www.allmusic.com](http://www.allmusic.com)

<sup>62</sup> Tonbeispiel Nummer 19)

und das in einem seiner Musikstücke an den *danzón* einen neuen Teil anhängte, welcher *mambo* genannt wurde. Das neu kreierte Musikstück wurde auch „nuevo ritmo“ betitelt, das Anhängsel daran war ein Bass-Rhythmus mit starkem Akzent auf die afrikanischen Elemente. Zunächst wurde also nur dieses Anhängsel *mambo* genannt, später aber die ganze Kombination zwischen *danzón* und dem *mambo*-Teil. Mit der neuen Innovation von Antonio Arcano und seinem Orchester entstand der erste *mambo* auf Kuba schon 1938, zu einer Zeit, wo sich noch nicht einmal der *afrokubanische Jazz* durchgesetzt hatte. Allerdings entbrannte im Bezug auf den *mambo* eine heiße Diskussion, wer den *mambo* erfunden haben soll<sup>63</sup>, eine Frage, die wahrscheinlich nie endgültig geklärt werden kann, weil viele verschiedene Künstler zu jeder neuen Musikform beigetragen haben.

Die *mambo*-Bands waren im Big Band Stil arrangiert, nach der Tradition des (afrokubanischen) Jazz und unterschieden sich damit von den *rumba*-Gruppen, die in den 30ern noch keine Einflüsse des Jazz absorbierten. Der Bevölkerung auf Kuba ( vor allem der Oberschicht) war im *mambo* zuviel „Afrikanisches“ enthalten, es kam sogar zu einem Boykott der Radiostationen, die rund ein halbes Jahr keinen *mambo* mehr spielten. Auch im Kino auf Kuba und in den USA wurde er zunächst nicht akzeptiert und von Oberschicht und Kirche als sittenwidrig erklärt, vor allem der Tanzszenen wegen. Trotzdem behauptete sich der *mambo* und Anfang der 50er Jahre brach in der Karibik, Lateinamerika und den USA das Mambofieber aus.

Der erste *mambo* in New York soll von José Curbelo gespielt worden sein und die Jazz- und *mambo*-Größen Machito, Tito Puente und Tito Rodriguez sorgten für seine Popularität in den USA, jedoch unumstrittener „King of mambo“, „El rey del mambo“ oder „König des mambo“, war Pérez Prado aus Mexiko. Er verwendete den Begriff *mambo* auf Mexiko fast zeitgleich mit Arcano und spielte dort auch für kurze Zeit mit Beny Moré zusammen. Moré und „Carefoca“<sup>64</sup> (Prados Spitzname) hatten gemeinsam einige internationale Hits.

Schon 1949 landete Pérez Prado mit Mambo No. 5 einen Hit, der bis heute noch, vor allem gefördert durch eine neuerliche Coverversion von Lou Bega, beliebt und bekannt ist. Prados Musik kam von Mexiko nach Amerika durch den Bandleader Sonny Burke, der Prado in einem Urlaub auf Mexiko kennen lernte

---

<sup>63</sup> Vgl. Steward, Sue: Musica

<sup>64</sup> Calvo Ospina, Hernando: Salsa : Havana heat – Bronx beat. – Stuttgart: Schmetterling-Verlag, 1997; S. 53

und begeistert von ihm war und der Plattenfirma RCA Victor einen „Geheimtipp“ gab. Diese nahm Prados Erfolge für den US-Markt auf, der erste große Hit in den USA war 1950 „Mambo Jambo“ mit Originaltitel „Que rico el mambo“<sup>65</sup>, gefolgt von „Cherry Pink“<sup>66</sup> und „Patricia“. Die amerikanischen Zuhörer nahmen es begeistert auf und 1951 hatte Prado seinen ersten großen Auftritt in den USA, in Los Angeles<sup>67</sup>.

Ebenfalls 1949 wurde der legendäre Club „The Palladium“ von Frederico Pagani als Zentrum für lateinamerikanische Musik entdeckt. Den heruntergekommenen Club gab es schon seit 1942 in der 52nd Street am Broadway, Pagani machte nach der Renovierung den *Machito's Afro-Cubans* das Angebot, ihn jeden Sonntagnachmittag für Musikveranstaltungen nutzen zu können. Dieses Angebot kam sehr gut an und der Club wurde so populär, dass er schließlich vier Tage die Woche geöffnet hatte und zur Kultstätte des *mambos* und *cha-cha-chas* wurde<sup>68</sup>. Vor allem aber brachte der Club die Nationalitäten zusammen und verhalf der ausländischen Bevölkerung in New York zu mehr Ansehen. Hollywood Stars wie Marlene Dietrich, Sammy Davis jr. oder Marlon Brando amüsierten sich, wenn lateinamerikanische Bands ihr Können zum Besten gaben. Der Club wurde 1966 abgerissen, um einem neuen Gebäude Platz zu machen.

Machito und seine Afro-Cubans waren aktiv durch die 50er Jahre hindurch und experimentierten nach den Erfolgen des afrokubanischen Jazz mit dem *mambo*, 1950 nahmen sie unter dem Produzent Norman Granz die „Afro-Cuban Jazz Suite“ auf, geschrieben von Chico O'Farrill.

Neben dem „König des *mambo*“, Pérez Prado und den *mambo*-Größen Machito und Mario Bauzá waren ebenfalls Tito Rodriguez und Tito Puente mit dem *mambo* erfolgreich.

Tito Rodriguez, der wie Tito Puente puertoricanischer Abstammung war, kam 1939 nach New York und nahm kleinere Jobs als Sänger in und um Spanish Harlem (El Barrio) an, die ihm sein älterer Bruder Johnny besorgt hatte. Zwei Jahre später hatte er die Möglichkeit, mit Xavier Cugat zusammenzuarbeiten, was ihm Ansehen in der weißen Bevölkerung New Yorks verlieh; danach spielte er mit Noro Morales' Band und wurde 1946 Mitglied eines kubanischen

---

<sup>65</sup> Tonbeispiel Nummer 12)

<sup>66</sup> Tonbeispiel Nummer 13)

<sup>67</sup> Vgl. Storm Roberts, John: Latin Jazz

<sup>68</sup> Vgl. Loza, Steven: Tito Puente and the Making of Latin Music

Orchesters, geleitet von José Curbelo. Zu diesem Zeitpunkt kreuzte sich sein Weg das erste Mal mit Tito Puente und Machito, Puente war in José Curbelo's Orchester am Schlagzeug, Machito war der frühere Sänger des Orchesters. Noch war allen drei nicht bewusst, dass sie einmal die Stars des *mambos* sein würden<sup>69</sup>.

Rodriguez gründete seine eigene Band, eine Combo namens „Mambo Devils“, die auch im Palladium auftraten; 1968 hatte er eine eigene Big Band. In allen Auftritten war er der Mittelpunkt und immer offen für neue Innovationen. Die Jazzrhythmik machte einen wichtigen Teil seiner Musik aus, zunehmend aber integrierte er auch die afrokubanische Komponente in seiner Musik, welche auch von Machito und Tito Puente stärker hervorgehoben wurde. Tito Rodriguez hatte neben dem *mambo* eine große Vorliebe für den bolero.

Obwohl sich Tito Rodriguez und Tito Puente schon von Kindheit an kannte und 1949 sogar gemeinsame Aufnahmen machten, entstand zwischen ihnen und ihren Orchestern eine Rivalität, die ihr Erfolg mit sich brachte und keine Zusammenarbeit mehr zuließ.

Die 50er Jahre waren für Tito Puente sehr erfolgreich und *conga*-Spieler Mongo Santamaria bereicherte sein Orchester bis 1957; er nahm viele Platten mit den Plattenfirmen Tico Records und RCA auf, zum Beispiel das Album „Puente in Percussion“ von 1955, „Cuban Carnival“ von 1956 und im gleichen Jahr „Puente goes Jazz“. Ein Jahr später kam das für viele beliebteste und künstlerisch wertvollste Album „Dance Mania“<sup>70</sup> heraus. Es basiert auf verschiedenen kubanischen Musikformen wie dem *son*, *guaguancó*, *mambo* und *cha-cha-cha*.

1957 war für Tito Puente auch noch in anderer Hinsicht ein wichtiges Jahr: er war der einzige nicht-kubanische Musiker, der bei einer Zeremonie zu Ehren der großen kubanischen Musiker der vorherigen 50 Jahre offiziell von der kubanischen Regierung geehrt wurde.

Obwohl viele der Stars des *mambos*, zum Beispiel Pérez Prado, Machito und Mario Bauzá, Arsenio Rodriguez, Antonio Arcane und Beny Moré, kubanischer Abstammung waren, wollte sich das Publikum auf Kuba selbst nicht so recht mit

---

<sup>69</sup> Vgl. Loza, Steven: Tito Puente and the Making of Latin Music

<sup>70</sup> Siehe hierzu Mediographie, S. 73

dem *mambo* anfreunden, er war weitaus beliebter in den USA. Auf Kuba bevorzugte man mehr den ruhigeren und romantischeren *cha-cha-cha*.

### **Die bekanntesten Talente und Musiker des mambos:**

#### Pérez Prado

Dámaso Pérez Prado wurde 1916 auf Kuba geboren und startete seine musikalische Karriere in der kubanischen Big Band „Orquesta Casino de la Playa“ als Pianist. Sein Talent sprach sich schnell in Lateinamerika und vor allem Mexiko herum, worauf Prado dorthin auch bis zu seinem Tod 1989 blieb. Seine Musik bestand aus einer Kombination ländlicher Musik mit Elementen des Big Band Jazz, das Ergebnis war eine spielerische, populäre Musik. In den 50er Jahren hatte er zwei Nummer-eins Hits in den USA, was ihn auch dort bekannt und beliebt machte: „Cherry Pink and Apple Blossom White“ und „Patricia“. Charakteristisch für seine Aufnahmen war, dass er oder eines seiner Bandmitglieder fast immer bei Instrumentalteilen grunzähnliche Geräusche von sich gaben! Prado war aktiv bis zu seinem Tod 1989, allerdings war nach 1960 nicht mehr allzu viel von ihm zu hören.

#### Beny Moré<sup>71</sup>

Neben all den Musikern, die in den 40ern und 50ern vor allem die Musikszene in den USA beherrschten und die afrokubanische Musik dort populär machten, ist Beny Moré einer der Künstler, die ihrem Land „treu“ blieben, denn er lebte von seiner Geburt 1919 bis zu seinem Tod 1963 auf Kuba. Dort war er ein sehr populärerer Sänger, der für die Kubaner das bedeutete, was etwa Frank Sinatra oder Nat „King“ Cole für die USA bedeutet haben. Er war bekannt für die Synthese des *son*s mit der spanischen *guajiro* und war sehr offen für die Musikstile *mambo* und *rumba*. Entdeckt wurde er über das Radio und wurde für eine Mexiko-Tour mit „Conjunto Matamoros“ engagiert, danach arbeitete er mit dem nach Mexiko ausgewanderten Pérez Prado zusammen. Prados Klavierspiel und Morés hohe Stimme ergänzten sich gut und machten den *mambo* populär. Trotzdem kehrte er wieder zurück nach Kuba und gründete dort seine eigene Band „mi tribu“ die sehr erfolgreich auf der Insel war. 1963 starb er, da seine Leber den Genuss von zuviel Zigarren und Rum nicht mehr länger verkraftete.

---

<sup>71</sup> Tonbeispiel Nummer 11)

Machito

*Siehe Kapitel 5.1.3*

Mario Bauzá

*Siehe Kapitel 5.1.3*

Tito Puente

*Siehe Kapitel 5.1.3*

Arsenio Rodríguez

*Siehe Kapitel 5.1.1*

### **5.1.5 Die 50er Jahre: der cha-cha-cha**

Die Entstehung des *mambo* und *cha-cha-cha* erfolgte Schlag auf Schlag, deshalb lässt sich der *cha-cha-cha* nicht konkret einem bestimmten Jahrzehnt zuordnen. 1953 gab es den ersten *cha-cha-cha* auf Kuba, 1954 soll er in den USA vorgestellt sein worden.

Grundlage für die Entwicklung des *cha-cha-cha* waren der *mambo*, der *danzón* und die kubanischen *charanga*-Orchester, welche typischerweise aus Violinen, Bass, Klavier und *güiro* bestanden und durch den *cha-cha-cha* in den 50er Jahren zu neuem Erfolg kamen.

Das bekannteste *charanga*-Orchester, das den *cha-cha-cha* spielte, war das „Orquesta America“ unter der Leitung von Enrique Jorrin, der zuvor schon bei Antonio Arcanos bekanntem *mambo*-Orchester spielte. Jorrin wird oft als „Erfinder“ des *cha-cha-cha* betitelt, wie immer ist es aber nicht möglich, einer bestimmten Person die Entwicklung eines gesamten Musikstils zuzuschreiben. Fest steht, dass er den *mambo*-Rhythmus verlangsamte, vereinfachte und einen Doppeltakt am Ende des 4/4 Taktes einfügte, um als Ergebnis die Grundstruktur des *cha-cha-chas* zu erhalten<sup>72</sup>. 1953 brachte er „La enganadora“ heraus, den ersten Titel, der offiziell als *cha-cha-cha* bezeichnet wurde, den typischen Musikstil des *cha-cha-chas* spielte er aber schon seit Ende der 40er Jahre. Ein weiteres bekanntes *charanga*-Orchester war das „Orquesta Aragón“ in Havanna, welches in den 50ern ein sehr erfolgreiches *cha-cha-cha*-Orchester war.

Der *cha-cha-cha* ist nicht, wie bei den vorangegangenen Musikstilen, synkopierend, sondern hat ein Prinzip von Schlag und Gegenschlag; eingeleitet wird er mit einem Instrumentalteil von acht bis sechzehn Takten, dann kommt der gleichmäßige Hauptteil, in dem vom Solisten oft Geschichten erzählt werden<sup>73</sup>. Der Name *cha-cha-cha* entstand durch des Geräuschs, das die schüttelnden *maracas* von sich geben, oft wurde er in den USA aufgrund des Doppeltaktes auch „doppelter *mambo*“ genannt.

---

<sup>72</sup> Vgl. Steward, Sue: Musica

<sup>73</sup> Vgl. Roy, Maya: Buena Vista



Der *cha-cha-cha* war auf Kuba sehr erfolgreich, wurde in die ganze Welt exportiert und drängte den *mambo* in den USA schnell in den Hintergrund, sein Rhythmus war einfacher, langsamer und der dazugehörige Tanz leichter zu tanzen, trotzdem war er stark an die Traditionen des *mambos* gehalten. Beliebt wurde er sehr schnell, da sich das junge US-Publikum die teuren *mambo*-Clubs nicht leisten konnten, der *cha-cha-cha* wurde in umfunktionierten Garagen und anderen Räumlichkeiten gespielt<sup>74</sup>. Genauso schnell wie er jedoch in Mode kam, war er auch wieder „normal“ geworden und die Entwicklung ging weiter in Richtung *salsa*, bekannt und beliebt blieb jedoch der *cha-cha-cha* allemal.

Große Hits in den USA waren „El campesino“ von Machito und „Es pescador“ von Jose Curbelos und auch Tito Puente, Tito Rodriguez und Pérez Prado adaptierten den neuen Musikstil.

### **Die bekanntesten Talente und Musiker des cha-cha-chas:**

#### Enrique Jorrín und das „Orquesta América“

Jorrin zog 1930 nach Havanna und besuchte dort ein Musikkonservatorium, spielte schon sehr jung in einem Profiorchester, dann in Antonio Arcanos Orchester. 1946 trat er in das Orquesta América ein, das später auch seiner Leitung unterlag. Er war derjenige, der den *danzón* und den *mambo* noch einmal entscheidend veränderte und aus ihm eine Musikform machte, die *cha-cha-cha* heißt und noch heute in den Tanzsälen der Welt getanzt wird. Sein größter Erfolg war „La enganadora“ 1953.

#### Orestes Aragón und sein „Orquesta Aragón“<sup>75</sup>

Ein weiteres *charanga*-Orchester, das 1939 von Orestes Aragón gegründet wurde und in Havanna zu diesem Zeitpunkt das erfolgreichste und kreativste Orchester war; es sorgte für die weitere Popularität des *cha-cha-chas* und hatte immer wieder große Talente in der Besetzung. Das Orquesta Aragón baute in seiner Musik auch Dialoge mit den Tänzern ein, es entstanden regelrechte Choreographien.

Für die Plattenfirma RCA Victor war es das erste Mal, dass ein *charanga*-Orchester unter Vertrag genommen wurde und das Orchester hatte regelmäßige

---

<sup>74</sup> Vgl. Calvo Ospina, Hernando.: *Salsa*

<sup>75</sup> Tonbeispiel Nummer 14)

Auftritte in den USA. Viele der ursprünglichen Musiker leben nicht mehr, das Orchester existiert jedoch – wenn auch in dünnerer Besetzung – immer noch.

## **5.2 Die Jahre seit 1959**

Das Jahr 1959 bildet einen Einschnitt im Kuba des 20. Jahrhunderts und damit in der Entwicklung der kubanischen Politik, Kunst, Kultur und Musik. Die kubanische Revolution unter Fidel Castro hatte ihr Ziel erreicht. Mit dem Sieg kam es zu diversen Umgestaltungen im Land<sup>76</sup>:

Das gesamte Bildungssystem wurde reformiert und für jedermann zugänglich, wie zum Beispiel das Schulsystem für jede(n) zugänglich und kostenlos wurde. Ein eigenständiger „Nationalrat für Kultur“ wurde im Bildungsministerium eingerichtet, seit 1976 nennt sich dieser „Ministerium für Kultur“. Dieser hat es sich zur Aufgabe gemacht, die Volkstraditionen auf Kuba zu pflegen und zu bewahren. Ein eigenständiges Unternehmen für Musik wurde gegründet (EGREM), welches die Produktion kubanischer Musik aller Art übernommen hat und kurze Zeit später bildete sich auch ein nationaler Musikverlag. Ebenfalls in den 70ern wurden Musikinstrumentenfabriken gegründet, die kubanische Musikinstrumente massenweise anfertigten; zuvor wurden diese nur handwerklich hergestellt. Vom Ministerium für Kultur gefördert, gibt es seit der Regierung Castros regelmäßige Untersuchungen zur Musikwirtschaft, die Erweiterung und der Bau von Musik-Museen und eine Vielzahl von Musik-Festivals der unterschiedlichsten Musikformen. Seit 1959 gibt es also ein allgemein gefördertes Interesse an dem Kulturgut „Musik“, an der Pflege der Traditionen aber auch an der Verbreitung und Aufnahme neuer Tendenzen und der Förderung von Nachwuchstalenten<sup>77</sup>.

Bevor aber auf Kuba nach der Revolution die staatliche Ordnung einkehrte, waren die Jahre vor und nach 1959 von Krieg, Krawallen und Unruhen durch den Kampf gegen die Diktatur Bastitas gekennzeichnet und viele Musiker verließen Kuba. Unter ihnen war auch Celia Cruz mit dem Orchester „La Sonora Matancera“, die nach Mexiko auswanderten. Zwar hatten sie nie vorgehabt, für immer zu gehen, kehrten dann aber nicht wieder zurück. In den 50ern hatte sich die Situation zugespitzt, immer mehr Kubaner erkannten, dass die Korruption und

---

<sup>76</sup> Vgl. „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“, Seite 804-805

<sup>77</sup> Vgl. Alén Rodríguez, Olavo: Kuba

Brutalität der Bastita–Diktatur nicht mehr zu ertragen ist, und Musik war ein Mittel der Rebellion und des Zusammenhalts wie schon so oft in der Geschichte Kubas.

Nachdem Fidel Castro und seine Guerrillas erfolgreich auf Kuba eingezogen waren, versuchten sie mit Präsident Kennedy zu verhandeln. Der Versuch schlug fehl und Castro nahm das Angebot zur Zusammenarbeit mit Russland an und erklärte Kuba damit zur sozialistischen Republik<sup>78</sup>.

Mit der neuen Staatsform des Kommunismus wurden alle Angelegenheiten, auch was die Musik betrifft, in staatliche Hand genommen. Nachtclubs, Radiostationen und Plattenfirmen wurden durch staatliche Institutionen ersetzt und während der Kuba-Krise und dem Boykott der USA, der im wesentlichen bis heute anhält, hatten es Musiker auf der Insel schwer, an ihren musikalischen Bedarf und Platten zu kommen. Zwischen den USA und Kuba kam es aufgrund Castros Zusammenarbeit mit Russland zu einem Versorgungs- und Verhandlungsstop durch die USA, der für die Insel fast den Untergang bedeutete.

Die neue Regierung war in kultureller Hinsicht sehr aktiv und versuchte, die Arbeit mit der Musik als eigenen Berufszweig zu etablieren. Seit der revolutionären Regierung wird unterschieden in zwei Kategorien bezüglich der Musiker: zur „Kategorie eins“ zählen die Musiker, die tagsüber einer Arbeit nachgehen und in ihrer restlichen Zeit Musik machen. „Kategorie zwei“ umfasst diejenigen, welche die Musik zu ihrem Beruf gemacht haben, also professionell arbeiten, und diesen stehen Gehalt und Rente von staatlicher Seite zu. Beim Ministerium für Kultur waren 1994 ca. 500 professionelle Musikgruppen eingetragen.

Die Förderung der Regierung trägt dazu bei, dass mit der Musik auf Kuba Geld verdient werden kann und dass die Musik national und international anerkannt wird und das musikalische Erbe weitergegeben wird. Viele Musiker jedoch fühlen sich durch die staatliche Kontrolle und die Ressourcenknappheit eingeengt<sup>79</sup> und die musikalischen Talente auf Kuba spalten sich in zwei Gruppen. Schwarze Kubaner aber haben mehr Möglichkeiten, sich zu entwickeln, als sie es unter der alten Regierung hatten.

---

<sup>78</sup> Vgl. Steward, Sue: Musica

<sup>79</sup> Vgl. World music: the rough guide, S. 482-483

Der Handelsstop zwischen den USA und Kuba in den 60er Jahren machte sich bemerkbar, die amerikanischen Einflüsse auf Kubas Wirtschaft, Kultur und Musik nahmen enorm ab. Kubas Musik besann sich wieder mehr auf ihre afrokubanischen Wurzeln, die früher unter Bastita nicht frei zum Ausdruck gebracht werden konnten. Von Fidel Castros Sieg der Revolution bis in die 90er Jahre war Kuba größtenteils abgeschottet von anderen Entwicklungen und auch internationale musikalische Tendenzen wurden auf Kuba nur bekannt, wenn Musiker auf Tournee in anderen Ländern waren. Es entwickelten sich die regelmäßigen Musikfestivals zu unterschiedlichen Musikstilen, welche Unterhaltung und Arbeitsplätze für die Kubaner bedeuteten und zu Touristenattraktionen wurden. Durch Gastmusiker und Touristen schufen sie eine neue, kulturelle Verbindung zur Außenwelt.

Der *son* hatte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer noch großen Erfolg, wenn auch etwas abgewandelt in seiner städtischen Version und ist auch noch heute die Musikform mit der höchsten Popularität und dem höchsten Einfluss auf andere Musikstile wie zum Beispiel der *salsa*. Die *rumba* wird ebenfalls immer noch gespielt, getanzt und komponiert werden immer noch *contradanzas*, *cha-cha-chas*, *boleros* und *rumbas*.<sup>80</sup>

In den Kapiteln 6.2.1 wird zunächst auf die Trends der 60er Jahre eingegangen, danach in Kapitel 6.2.2 auf die *salsa*, die seit den 70ern die kubanische und internationale Musikszene bestimmt.

---

<sup>80</sup> Vgl. Alén Rodríguez, Olavo: Kuba

### **5.2.1 Die 60er Jahre: charanga, boogaloo und pachanga**

Bevor in den 70er Jahren die Ära der heißen *salsa* begann, kam es in den 60er Jahren zu einigen kleineren musikalischen Innovationen, die miteinander in die Entwicklung der *salsa* eingemündet haben.

Gegen Ende der 50er Jahre kamen immer mehr Musiker von Havanna, Puerto Rico und der dominikanischen Republik nach New York, darunter der Kubaner Gilberto Valdés (kubanischer Bandleiter), Mongo Santamaria (conga-Spieler aus Kuba) und Johnny Pacheco aus der dominikanischen Republik. Die Orchesterform *charanga* – bestehend aus Klavier, Flöte, Geige, Kontrabass, Pauke, *güiro* und später *tumbadora*, Cello und Gesang<sup>81</sup> – war durch den *cha-cha-cha* wieder in Mode gekommen und bildete in den 60er Jahren weiterhin die populärste musikalische Besetzung. Das Orquesta Aragón<sup>82</sup> war hierfür wegbereitend.

Die ersten, die ihr Quintett durch ein *charanga*-Orchester ersetzten, waren Johnny Pacheco und der Pianist Charlie Palmieri mit ihrem „Charanga Duboney“; nach einem gemeinsamen Album trennten sie sich wieder. Palmieri behielt den Namen, Pacheco gründete ein neues *charanga*. Palmieri's Album „Charanga at the Caravana Club“ und Pacheco's „Johnny Pacheco y su Charanga“ waren sehr erfolgreich und lösten einen *charanga*-Boom aus. Die Form der *charangas* blieb auch die 70er Jahre hindurch populär<sup>83</sup>.

1966 begann sich alles zu verändern: Das bekannte Palladium<sup>84</sup> musste schließen und durch die Kuba-Krise, in der keine Musiker mehr nach Amerika kommen konnten, fehlte es den musikalischen Talenten in den USA an kubanischem Nachschub. Die ganzen letzten Jahrzehnte war die Musik immer wieder durch die afrokubanischen Rhythmen bereichert worden, jetzt waren die Nachwuchstalente auf sich alleine gestellt. Neben Soul und Funk in den USA war die lateinamerikanische und vor allem kubanische Musik bisher immer die wichtigste Inspirationsquelle gewesen.

---

<sup>81</sup> Vgl. Roy, Maya: Buena Vista, S.210

<sup>82</sup> siehe hierzu Kapitel 6.1.5

<sup>83</sup> Vgl. Steward, Sue: Musica, S.57-60

<sup>84</sup> siehe hierzu Kapitel 6.1.4

Dennoch war lateinamerikanische Musik nach wie vor populär und die jungen Künstler aus dem „El Barrio“ entwickelte sie selbständig weiter, es kam zum „Boogaloo Craze“<sup>85</sup>, einer Modeerscheinung, die mit Johnny Colón und seinem „Boogaloo Blues“ anfang, mit zwei Saxophonen und einer Posaune in der Besetzung. Der nächste große Erfolg war „Bang bang“, 1967 (Joe Cuba Sextet), gekennzeichnet durch Händeklatschen, Kinderchöre und Jazzelemente. Auch Celia Cruz, eine Künstlerin, die über mehrere Jahrzehnte lang außerordentlich erfolgreich war, machte den *boogaloo* mit „La sonora matancera“ populär. Ebenso Ray Barretto, der schon im Latin Jazz die *conga* spielte. Er nahm den *boogaloo* „El Watusi“ (1962) auf.

Der *boogaloo* war der erste karibische Rhythmus, der direkt in den USA entstanden ist und zeichnete sich durch einen einfachen, minimalen Rhythmus mit wenig Text aus. Der Text war entweder auf englisch oder einer Mischung der Sprachen englisch und spanisch (=spanglish) und schaffte ein Gemeinschaftsgefühl zwischen den Bewohnern des „El Barrios“.

Die kurze, aber heftigen Modeerscheinung des *boogaloo* nahm ein abruptes Ende und die jungen Musiker des *boogaloos* entwickelten ihre Musik weiter.

Johnny Pacheco, der schon mit dem „Charanga Duboney“ und „Johnny Pacheco y su Charanga“ erfolgreich war, gründete 1964 zusammen mit Jerry Masucci, einem Anwalt italienischer Abstammung, die Plattenfirma „Fania“. Fania wurde zur einflussreichsten und erfolgreichsten Plattenfirma in der lateinamerikanischen Musik und wurde auch „Latin Motown“ genannt, nach dem Vorbild der amerikanischen Soul- und Funk-Musikschmiede „Motown Corporation“.<sup>86</sup>

Auf Kuba entstand Anfang der 60er ebenfalls ein neuer Rhythmus, der *pachanga*. Die kubanischen Musiker entwickelten ihn ohne amerikanische Einflüsse, die Verbindung zu den USA war mehr als dürftig. Mit dem Sieg der Revolution auf Kuba suchten die Menschen nach einem neuen „Sound“, der wie die neue Regierung eine neue Richtung ausdrücken wollte. Er sollte lockerer, funkier und cooler sein. Dies war *pachanga*, ein abgewandelter *cha-cha-cha*.

---

<sup>85</sup>Steward, Sue: *Musical! : salsa, rumba, merengue, and more.* – San Francisco: Chronicle Books, 1999; S. 60

<sup>86</sup>Vgl. Calvo Ospina, Hernando: *Salsa*

Trotz der schlechten Verbindung nach Amerika brachte der US-Kubaner Eduardo Davidson den *pachanga*, den auch er kreiert hatte, nach New York. Auf Kuba wurde nach weiteren neuen musikalischen Formen gesucht, im Bereich des traditionellen Liedes war dies die „nueva trova“, politische Volkslieder, die zu Ehren der Revolution und Castros gemacht wurden<sup>87</sup>.

### **5.2.2 Die 70er und 80er Jahre: Entstehung und Verbreitung der salsa**

Das erste mal wurde der Begriff *salsa* in einem Musiktitel 1932 verwendet: „Echale Salsita“<sup>88</sup> von Ignacio Pineiros Sexteto<sup>89</sup>; entstanden aber ist die *salsa* in den 60ern und 70ern.

*Salsa* steht für einen Musikstil, einen Tanz, ein Lebensgefühl und nicht zuletzt einen kommerziellen Wiedererkennungseffekt der Plattenfirma „Fania“. Wörtlich übersetzt bedeutet *salsa* „Soße“. Diese kann sehr feurig, heiß und schnell sein, kann aber auch langsam und romantisch sein. Sie hat jedoch immer die gewisse Würze, die sie so beliebt macht !

Entstanden ist die *salsa* hauptsächlich im El Barrio in New York als ein Musikstil, der sich aus puertoricanischer Musik (z.B. der plena), dominikanischer Musik (z.B. dem merengue), kolumbianischer Musik (z.B. der cumbia) und afrokubanischer Musik zusammensetzt. Obwohl im eigentlichen Entstehungszeitraum der *salsa* aufgrund der politischen Situation zwischen den USA und Kuba nur noch wenige Musiker nach die USA kamen, sind die kubanischen Wurzeln der *salsa* sehr ausgeprägt, sie sind dieselben wie im *son*<sup>90</sup>. Im El Barrio lebten viele verschiedene Nationalitäten und vor allem die jüngeren Generationen schlossen sich zusammen, aus ihren Experimenten entstand der neue Rhythmus. Die *salsa*, kreiert für die sozial schwachen Schichten, war frei und unkonventionell, denn sie hat sich extrem außerhalb Kubas entwickelt und verbreitet und unterscheidet sich damit von den anderen kubanischen Musikstilen, die in erster Linie auf Kuba entstanden sind. Dennoch waren die kubanischen Wurzeln in der *salsa* gesichert, da in den Jahrzehnten zuvor die

---

<sup>87</sup> Vgl. Steward, Sue: Musica

<sup>88</sup> Tonbeispiel Nummer 1)

<sup>89</sup> Vgl. Ospina, Hernando C.: Salsa, Kapitel 6

<sup>90</sup> Vgl. All Music Guide, 3rd ed., S. 1185

afrokubanische Musik die anderen US-amerikanischen Musikstile nachhaltig beeinflusst hatte.

In der *salsa* wurde ein Hauptelement der afrokubanischen Musik wiederaufgenommen<sup>91</sup>: die afrikanisch-katholischen Religionen. Sie spielen wie die afrokubanische *santería* immer noch eine große Rolle in der Thematik der Lieder und lassen sich gut mit den anderen lateinamerikanischen Einflüssen in Einklang bringen, denn viele der Heiligen der afrokubanischen *santería* sind auch die Heiligen anderer lateinamerikanischer Religionen mit afrikanischem Ursprung.

Durch die gemeinsamen Wurzeln lag es nahe, alte *son*-Hits neu aufzunehmen – allerdings in veränderter Form.

Die Orchesterform, mit der *salsa* gespielt wird, hat sich seit dem *mambo* und *cha-cha-cha* nicht wesentlich verändert, sie basiert immer noch auf dem Big-Band-Muster. Lediglich die Instrumente wechselten im Laufe der Zeit. Die Gruppe *Los Van Van* setzte drei Violinen, Eddie Palmieri dagegen Posaunen ein.

Der Klang der *salsa* ist ein Wechselspiel aus Blasinstrumenten und Rhythmikinstrumenten, verbunden durch Bass und Klavier<sup>92</sup>.

Wichtig für die Popularität und Verbreitung der *salsa* war die 1964 gegründete Plattenfirma „Fania“ unter der Leitung von Johnny Pacheco und Jerry Masucci<sup>93</sup>. Um ihrer Firma ein trendiges Markenzeichen zu verpassen, waren sie es, die den Begriff *salsa* energisch förderten und bekannt machten, obwohl er schon mehrmals zuvor in der Musikgeschichte in Verbindung mit „heißer“ Musik verwendet worden war. Nach einer kurzen Anlaufzeit in den 60ern fing der *salsa*-Boom so richtig zwischen 1971 und 1973 an. Fania wuchs und wuchs und hatte immer mehr bekannte Gruppen, Sänger und Nachwuchstalente unter Vertrag. Zu den bekanntesten gehörten Celia Cruz, Ray Barretto, Mongo Santamaria, Willie Colón und Típica 13. Anfang der 70er schloss sich Masucci mit einem früheren Partner, Ralph Mercado, zusammen, der alle Schauplätze für lateinamerikanischen Tanz und Musik in New York unter sich hatte und sie

---

<sup>91</sup> Vgl. World music: the rough guide, S. 485ff

<sup>92</sup> Vgl. World music: the rough guide, S. 487

<sup>93</sup> siehe hierzu auch Kapitel 6.2.1



organisierten zusammen eine Show im „Cheetah Club“ in Manhattan mit allen Gruppen und Sänger der großen „Fania-Familie“, die sich „Fania All-Stars“ nannten. Das Ereignis war in seiner Organisation zuerst ein Chaos, da verschiedene Musiker das erste Mal zusammen spielten oder sangen, am Ende dann war es ein großer Erfolg, der aufgezeichnet wurde. Der entstandene Film hieß „Nuestra cosa latina – our latin thing“ und zeigte der Welt das Leben und die Mentalität der lateinamerikanischen Bevölkerung New Yorks.

1973 gab es eine Nachfolgeshow, diesmal entsprechend größer aufgezogen, im New York Yankee Stadium vor mehreren zehntausend Zuschauern. Auch dieses Spektakel wurde aufgezeichnet – obwohl das Konzert frühzeitig abgebrochen werden musste – und 1974 als Film „Salsa“ herausgebracht. Außerdem gab es ein Zwei-Platten-Set zu kaufen, welches sich „Fania all stars live at yankee stadium“ nannte. Die oben genannten Stars des Fania-Labels und Rock- und Jazz-Größen wie Jorge Santana, Billy Cobham und Jan Hammer machten mit und es wurde ein bunter Musik-Mix daraus<sup>94</sup>. Außerdem verhalf der Film durch seinen Titel der *salsa* zu weiterer Popularität.

Fania hatte in den 70er Jahren das absolute Monopol was lateinamerikanische Musik in den USA betrifft und die Künstler, die bei Fania unter Vertrag waren, tourten durch ganz Lateinamerika und inspirierten weitere Künstler. Es kam immer wieder zu neuen Partnerschaften und Fania kaufte andere Plattenfirmen und Lizenzen auf, so zum Beispiel „Tico Records“, die auch schon Tito Puente unter Vertrag hatten. Fania erwarb die Rechte für Titel von Tito Puente, Tito Rodriguez, Celia Cruz, u.v.a. .

Celia Cruz, die auch die „Queen of *salsa*“<sup>95</sup> genannt wird, wurde mit dem neuen Klang des *salsa* so erfolgreich, dass Fania für sie ein eigenes Plattenlabel gründete: „Vaya“. Sie war aber nicht etwa erst mit dem *salsa* berühmt geworden, sondern hatte schon große Erfolge zuvor mit der afrokubanischen *son*-Gruppe „La sonora matancera“ in den 40ern, mit denen sie dann auch 1959 in die USA auswanderte.

Weitere wichtige Künstler, die Fania unter Vertrag hatten, waren Ray Barretto, der die Bezeichnung *salsa* das erste Mal in New York verwendete, und Willie Colón und Rubén Blades. Colón und Blades waren von 1977 bis 1982

---

<sup>94</sup> Vgl. Ospina, Hernando C.: Salsa, Kapitel 5

<sup>95</sup> Steward, Sue: Musica, 1999; S. 59

musikalische Partner und lernten sich bei Fania mehr oder weniger zufällig kennen. Colón war schon seit 1967 als erfolgreicher Posaunist bei Fania und tat sich damals mit dem Sänger Héctor Lavoe zusammen. Die beiden, anfangs noch von erfahrenen Musikern wie Tito Puente unterschätzt, machten die Musik, die später einmal *sa/sa* genannt wurde. Willie Colón ist verantwortlich dafür, dass die Posaune so populär in der lateinamerikanischen Musikszene wurde und seine Musik spiegelte das Leben des El Barrios in all seinen Facetten wider<sup>96</sup>.

Colón produzierte Rubén Blades erste Platte mit dem Titel „Metiendo mano“. Zusammen produzierten sie 1979 eine Platte („Siembra“), die fast zwei Jahrzehnte lang eine der bestverkauftesten *sa/sa*-Platten war. Sie waren die ersten, die politische und sozialkritische Musik machten und damit verschiedene Bevölkerungsschichten ansprachen. Ihre Partnerschaft endete 1982. Sie wechselten die Plattenfirma, ihre Karriere hatten sie damit aber nicht beendet.

Die große Nachfrage nach der Musik Fantias verleitete die Plattenfirma Ende der 70er Jahre dazu, sich zu übernehmen und Massenware zu produzieren<sup>97</sup>, nach dem Prinzip des „easy listenings“. Diese Tatsache bedeutete für Fania früher oder später das Ende, denn viele Gruppen und Sänger verließen die Firma. Der Begriff *salsa* wurde in den USA zunehmend als Synonym für lateinamerikanische Musik im allgemeinen verwendet.

Bis in die 90er Jahre war Kuba durch die Blockade der USA nahezu abgetrennt von anderen Ländern, durch die abnehmenden amerikanischen Einflüsse in der kubanischen Musik machten die Musiker auf Kuba ihre eigene Musik und entdeckten erst zu Beginn der 90er Jahre den *sa/sa*-Boom der USA und der anderen lateinamerikanischen Länder. In der Zwischenzeit wurde auf Kuba 1969 die Gruppe „Los Van Van“ und 1973 die Gruppe „Irakere“ gegründet. Beide Gruppen machen eine musikalische Mischung aus Rock, Jazz, brasilianischen und selbstverständlich afrokubanischen Rhythmen und nahmen in den 90ern auch schnell die *salsa* mit in ihr Repertoire auf. „Los Van Van“ war gegründet worden von dem kubanischen Perkussionisten Elio Reve, „Irakere“ von dem Pianisten Chucho Valdes und Paquito d’Rivera, die sich im „El teatro musical de la habana“ kennen gelernt hatten. 1988 gründete der ehemalige Flötist von „Los Van Van“ seine eigene Band, die „N.G. La Banda“.

---

<sup>96</sup> Vgl. Ospina, Hernando C.: *Salsa*, S.76

<sup>97</sup> Vgl. Ospina, Hernando C.: *Salsa*, S.94

Alle drei Gruppen waren vor allem bei der kubanischen und internationalen Jugend beliebt, sind es heute noch, und beschreiben eine neue Generation der Musiker, die politische und revolutionäre Themen offen präsentieren und der *salsa* damit ein neues Gesicht geben.

Ein wichtiges Zentrum für die *salsa* ist Miami, dort haben fast die Hälfte aller Einwohner afrokubanische Vorfahren und Wurzeln, es gibt ein „Little Havana“ dort. In den 30ern kamen viele kubanische Immigranten nach Miami, in den Zeiten des *afrokubanischen Jazz*’, des *mambo* und der *cha-cha-cha* war New York der Schauplatz der lateinamerikanischen Musik. Ein weiterer Ansturm kubanischer Immigranten nach New York und vor allem Miami kam mit der Revolution Castros, vor allem viele wohlhabende Kubaner flüchteten in die USA, da sie um ihr Vermögen bangten.

Eine der bekanntesten, aber keineswegs wohlhabendsten, kubanischen Flüchtlingskinder der 60er ist Gloria Estefan, die den klassischen „American Dream“ verkörpert: sie brachte es – gemeinsam mit ihrem Ehemann Emilio Estefan – von einer armen Immigrantentochter zu einem Superstar und ist heute Vorbild für viele Künstler, vor allem für die kubanischen. In den 80ern wurde die Gruppe „Miami Sound Machine“ gegründet, mit der Gloria Estefan schon einige Grammys gewann<sup>98</sup>.

Obwohl die *salsa* lange in allen lateinamerikanischen Ländern, Europa, den USA und sogar bis nach Japan eine außerordentliche Popularität genoss, zeichnet sich eine Abnahme dieser durch eine zunehmende Kommerzialisierung und Vermarktung ab, trotzdem boomt sie in der jetzigen Zeit vor allem in Europa wie nie zuvor.

### **Die bekanntesten Talente und Musiker der salsa:**

#### Celia Cruz<sup>99 100</sup>

Die „Königin der salsa“ prägt seit den 50er Jahren die lateinamerikanische Musik wie keine vergleichbare Musikerin, die zehnfache Grammy-Gewinnerin arbeitete schon mit allen erdenklichen Künstlern der *son*-, *mambo*-, Jazz- und *salsa*-Szene zusammen. Cruz, 1924 in Havanna geboren, singt ausschließlich auf spanisch

---

<sup>98</sup> Vgl. Steward, Sue: Musica, S. 120

<sup>99</sup> Vgl. <http://www.allmusic.com>

<sup>100</sup> Tonbeispiel Nummer 16)

und wurde durch Gesangswettbewerbe bekannt. 1942 dann begann sie ihr Gesangsstudium im kubanischen Konservatorium für Musik, 1950 bis 1965 war sie Mitglied der *son*-Gruppe „La sonora matancera“ und tourte mit ihr durch die ganze Welt; nach der Revolution Castros wanderte sie in die USA aus und ließ sich in New York nieder. Nachdem sie „La sonora matancera“ verlassen hatte begann sie eine Solokarriere, die ihr aber erst 1974 zum nächsten großen Durchbruch verhalf. Zuvor machte sie Musik mit einer Gruppe Tito Puentes, dann wechselte sie zu „Vaya“, der Tochtergesellschaft Fania und produzierte eine Platte zusammen mit Johnny Pacheco. Sie war auch ein Mitglied der „Fania All Stars“ und hatte 1992 einen großen Erfolg durch ihr Auftreten in dem Film „The Mambo Kings“. Bis heute ist es nicht still um diese außergewöhnliche Frau geworden.

#### Johnny Pacheco<sup>101 102</sup>

Pacheco, der „Kopf“ der Plattenfirma Fania, wurde 1935 in der Dominikanischen Republik geboren und nachdem er Ende der 40er nach New York kam, lernte er Saxophon, Perkussion und Flöte. Bis 1959 war er Mitglied bei Charlie Palmieri's Orchester, dann gründete er sein eigenes Orchester. 1964 gründete er zusammen mit Gerald „Jerry“ Masucci die Plattenfirma „Fania“, die vor allem mit ihren „Fania All Stars“, einer Gruppe innovativer kubanischer und lateinamerikanischer Musiker, und zwei Filmen („Nuestra cosa latina“, „Salsa“) große Erfolge bis Ende der 70er Jahre hatte.

#### Willie Colón<sup>103</sup>

William Anthony Colón, geboren 1950, wuchs in Brooklyn auf und wurde bekannt durch seinen ersten Erfolg „El malo“ (=The Bad Guy) im Jahre 1967 und durch seine musikalische Partnerschaft mit Héctor Lavoe. Von Beginn seiner Karriere an war er bei Fania unter Vertrag und produzierte die erste Platte Ruben Blades, mit dem er sich später zusammenschloss. Zusammen waren sie von 1977 bis 1982 ein äußerst wichtiges Duo für die salsa, vor allem mit ihrem Album „Siembra“. Colón lebt nun in Mexico City.

---

<sup>101</sup> Vgl. <http://www.allmusic.com>

<sup>102</sup> Tonbeispiel Nummer 15)

<sup>103</sup> Tonbeispiel Nummer 17)

Rubén Blades<sup>104</sup>

Das Gegenstück zum erfolgreichen Duo mit Willie Colón kam durch Zufall zu den Fania All Stars: er arbeitete im Postraum bei Fania und, inspiriert durch kubanische Musik und einem Elternteil kubanischer Abstammung, fing er als Sänger im Hintergrund des Duetts Colón – Lavoie seine musikalische Karriere an. 1977 schloss er sich mit Willie Colón zusammen, 1982 trennten sie sich und Colón als auch Blades wechselten zu anderen Plattenfirmen. Inzwischen lebt er wieder in Panama City, wo er auch geboren wurde.

Los Van Van<sup>105 106</sup>

Die Gruppe gehört zu den drei kubanischen Musikgruppen, die in eine neue Generation hineingegründet wurden: in die Zeit nach der Revolution. 1969 von Juan Formell zusammengestellt, musizierte die Gruppe mit der Zusammensetzung eines *charanga*-Orchesters und machten afrokubanisch beeinflusste Musik, vermengt mit Jazz. In den 90ern griffen sie auch populäre Musikstile wie den Rap auf und sicherten sich ihren Erfolg durch die Synthese verschiedener Musikstile, die vor allem bei jüngerem Publikum gut ankommt, gleichermaßen aber auch Ältere anspricht. Los Van Van wurde 1999 mit einem Grammy ausgezeichnet und gehört heute zu den Lieblingsbands der Kubaner.

Irakere:

*Siehe Kapitel 5.1.3*

N.G. La Banda<sup>107</sup>

Die Gruppe wurde gegründet von José Luis Cortés, dem früheren Flötist von Irakere, der sich mit vier anderen erfahrenen Musiker zusammen tat und die „Nueva Generación“, die „New Generation“ = N.G. ins Leben rief. Das Ziel war es, die Musik weiterentwickeln und die Nachwuchsgeneration ansprechen. Die Gruppe singt im „Straßen-Slang“, in den Texten geht es um Sachverhalte, mit denen sich die kubanische Jugend identifizieren kann. N.G. La Banda ist neben Los Van Van und Irakere die neue Generation der *sa/sa* und zukunftsweisend.

---

<sup>104</sup> Vgl. Steward, Sue: *Musica*, S. 65

<sup>105</sup> Vgl. Steward, Sue: *Musica*, S. 86

<sup>106</sup> Tonbeispiel Nummer 18)

<sup>107</sup> Tonbeispiel Nummer 20)

Ray Barretto<sup>108</sup>

Der in New York geborene conga-Spieler beherrscht den *afrokubanischen Jazz* als auch die *salsa* und ist einer der Künstler, die sich nicht jeder musikalischen Modeerscheinung anpassen. Sein Spitzname ist „Hard Hands“ aufgrund seiner harten Technik, die *conga* zu spielen. 1990 bekam er einen Grammy für die *salsa*.

---

<sup>108</sup> Vgl. Steward, Sue: Musica

## **6. Aktuelle Entwicklungen seit 1990**

### **6.1 Der Boom der afrokubanischen / lateinamerikanischen Musik**

In den letzten Jahren hat die lateinamerikanische und afrokubanische Musik und vor allem die *salsa* ein Revival erlebt und ist in den USA und Europa beliebt wie nie zuvor. Musik aus dem spanischen und portugiesischen Sprachraum ist gefragt, Kuba und Brasilien sind die Epizentren dieser Musiklandschaft. Aufgrund dieses Booms wurde die Thematik im August diesen Jahres (2000) sogar auf der „Popkomm“, einer Musikmesse in Köln, aufgegriffen. Neben Latino Konzerten gab es unter anderem auch ein Diskussionsforum<sup>109</sup>.

Die heutige *salsa* ist aber nicht mehr das, was sie einmal war: sie wurde oberflächlicher und seichter. Die zunehmende Kommerzialisierung hat der *salsa* nicht gut getan, außerdem wurde sie dem Konzept des „easy listenings“ angepasst. Man kann sie „nebenbei“ hören. Die ursprüngliche *salsa* aber war so, dass man keine Minute still sitzen konnte und sich bewegen musste.

Auch greift die *salsa* heute keine sozialkritischen und politischen Themen in ihren Texten auf, inzwischen gibt es nur noch *salsa*-Balladen und erotische *salsa*. Puerto Rico ist in Lateinamerika das Produktionszentrum der *salsa*, aus der Dominikanischen Republik kommt der merengue, der gemeinsam mit der *salsa* boomt und auch teilweise eine Konkurrenz darstellt, weil er sehr viel einfacher strukturiert ist. Kolumbien hat sich in der Musikwirtschaft in den letzten Jahren einen Namen in Lateinamerika gemacht, dort entwickelte sich die cumbia<sup>110</sup>. Neben diesen Zentren sind die USA/Miami und England/London heute Schauplätze der afrokubanisch beeinflussten Musik.

Die kubanische und lateinamerikanische Musik ist auch in den letzten Jahren lebendig geblieben und Musiker auf der ganzen Welt haben aktuelle Tendenzen wie Hip-Hop, Rap, Rock, Reggae, Jungle und House aufgegriffen und damit in den 90ern wieder neue Fusionen geschaffen. Als „New-Wave salseros“<sup>111</sup> und „Latin Pop Musiker“ bezeichnet werden können Musiker wie Marc Anthony, Julio Iglesias, Ricky Martin, Gloria Estefan, Carlos Santana, Lou Bega, Manu Chao

---

<sup>109</sup> Vgl. Informationsblatt „Popkomm.2000“

<sup>110</sup> Vgl. Ospina, Hernando C.: Salsa

<sup>111</sup> Steward, Sue: Musica, 1999; S. 164

und die Gruppen N.G. La Banda und DLG (=Dark Latin Groove). DLG ist eine dreiköpfige Latin Pop Gruppe, die aus den Musikstilen *salsa*, *merengue*, *Reggae*, *Rap* und *House* eine neue Trend-Musik macht, die vor allem bei der lateinamerikanischen Jugend sehr gut ankommt<sup>112</sup>. Der Trend ist dahingehend, spanischen und englischen Gesang zu vermischen, wobei daraus ein „spanglish“ entsteht. Diese Kreation ermöglicht den kubanischen als auch amerikanischen Fans den Zugang zur Musik. Die musikalische Verbindung zwischen den USA und Kuba hat trotz des jahrzehntelang andauernden Boykotts der USA gegen Kuba nicht wirklich gelitten und ist jetzt wieder zunehmend im Aufbau inbegriffen.

Die Gruppen die heute auf und außerhalb Kuba beliebt sind, haben immer noch den *son* in ihrem Repertoire und basieren auf den Traditionen des *son*. 1985 wurde das *Septeto Nacional (Ignacio Pineiro)*, welches 1927 gegründet wurde, wieder aufgebaut und hat es sich zur Aufgabe gemacht, klassischen *son* zu spielen<sup>113</sup>. Gruppen, die den *son*, *salsa* sowie Jazz in ihrer Musik vereinbaren, sind Los Van Van, Irakere und N.G. La Banda. Sie sind auf Kuba sehr beliebt, vor allem bei der jüngeren Bevölkerung, und sind drei der wichtigsten musikalischen Exporte aus Kuba. Los Van Van hat im Jahr 2000 einen Grammy erhalten nachdem die Gruppe 1999 ihr dreißigjähriges Jubiläum feierte. Los Van Van ist sehr innovativ, kein Titel gleicht dem anderen und die Gruppe verkörpert immer noch die Menschen und die Musik nach der Revolution als Zeichen der Veränderung<sup>114</sup>.

Der Mambo wurde 1999 wieder populär durch den Erfolg eines Sängers namens Lou Bega, der den „Mambo No. 5“ des Mambo-Königs Pérez Prado neu aufnahm und damit einen weltweiten Sommerhit landete.

Alle Augen und Ohren waren in den letzten zwei Jahren nach Kuba gerichtet, seit zwei bekannte Musikfilme in den Kinos auf der ganzen Welt gezeigt wurden: „Buena Vista Social Club“<sup>115</sup> und „Lágrimas Negras“. In diesen Filmen wurden alte Traditionen, vor allem die des *son*, aufgegriffen und neu vermarktet. Allerdings stellen die Filme die vorrevolutionäre Musik und Situation auf Kuba dar, diese hat zwar einen gewissen Charme, zeigt aber nichts von den heutigen Entwicklungen und Errungenschaften der Nachwuchsmusiker auf Kuba. Insofern

---

<sup>112</sup> Vgl. Steward, Sue: *Musica*

<sup>113</sup> Vgl. *World music: the rough guide*

<sup>114</sup> Vgl. Roy, Maya: *Buena Vista*

<sup>115</sup> Siehe hierzu Kapitel 7.2.1



gehen die heutigen kreativen Musiker und die Situation Kubas nach der Revolution im Bilderschwarm der „Alt-Musiker“ völlig unter<sup>116</sup>.

## **6.2 Kuba und seine Musik im Spiegel der Medien: Die Filme**

Wim Wenders' Film „Buena Vista Social Club“ ist nicht der erste und einzige Film über kubanische Musik und kubanische Musiker.

Folgende Filme machten ebenfalls auf die afrokubanische Musik aufmerksam:

- 1971: „Nuestra cosa latina / our latin thing“

Der Film zeigt hauptsächlich einen Mitschnitt eines Konzerts der „Fania All Stars“ am 21.8.1971 im Cheetah Club Manhattan. Er verhalf der Gruppe, der Plattenfirma „Fania“ und der *salsa* zum Durchbruch; im Film wurden auch noch Ausschnitte aus dem Leben der Musiker gezeigt, vor allem aus dem Leben im „El Barrio“. „>Nuestra cosa latina< war der erste Dokumentarfilm über die Herkunft der Salsa als ein Ausdruck sozialer lateinamerikanischer Identität.“<sup>117</sup>

- 1974 : „Salsa“

Salsa ist der Nachfolgefilm von „Nuestra cosa latina“. Aufgrund des großen Erfolgs des Konzerts im Cheetah Club in New York veranstaltete Fania mit seinen „All Stars“ ein Konzert im New York Yankee Stadium am 24.8.1973 und zeichnete auch dieses Spektakel auf. Leider musste das Konzert wegen hysterischer Fans frühzeitig abgebrochen werden, der Film wurde trotzdem 1974 herausgebracht. Beide Filme des Musikkonzerns Fania machten die *sa/sa* populär und inspirierten über das Medium Film Nachwuchsmusiker in aller Welt.

---

<sup>116</sup> Vgl. Roy, Maya: Buena Vista

<sup>117</sup> Ospina, Hernando C.: Salsa, Schmetterling Verlag, 1997

- 1991 : „The Mambo Kings”

Der Film, der 1992 beim Miami Film Festival uraufgeführt wurde, basiert auf dem Roman von Oscar Hijuelos „Die Mambo Kings spielen Songs der Liebe“, der 1990 mit einem Pulitzer-Preis ausgezeichnet wurde. In der Verfilmung, die zwar genauso wie das Buch keine bestimmten mambo-Größen darstellt, spielen Tito Puente, Desi Arnaz und Celia Cruz mit und obwohl der Film im Gegensatz zum Buch etwas oberflächlich bleibt, war er gut für die Karriere der Musiker. Inhaltlich geht es um zwei kubanische Brüder die in den 50er Jahren nach New York auswandern, um dort Musikkarriere zu machen<sup>118</sup>.

- 1996 : „Buena Vista Social Club”

*siehe Kapitel 7.2.1*

- 1998 : „Lágrimas Negras – Schwarze Tränen”

Der Film ist in die Fußstapfen des „Buena Vista Social Club“ getreten und wurde von Filmkritikern sogar als gefühlvoller und trotzdem realistischer als sein Vorgänger beurteilt. In dem Film wird die son-Gruppe „La Vieja Trova Santiaguera“ vorgestellt, die von der Holländerin Sonia Herman Dolz bei einer Europatournee 1997 gefilmt wurde. 1994 wurde die erste Platte der Gruppe aufgenommen, auf der sich auch der Titel findet, der dem Film den Namen gab. Ursprünglich stammt das Stück „Lágrimas Negras“ von dem kubanischen Musiker Miguel Matamoros, es entstand in den 30er Jahren<sup>119</sup>. Seit 1994 wurden insgesamt fünf CDs der Gruppe produziert, 1999 tourte sie durch Europa und gab allein in Deutschland 14 Konzerte<sup>120</sup>.

Durch die dokumentarischen Aufzeichnungen der Gespräche mit den fünf Troubadouren im Alter von 63 bis 84, die sich erst 1994 für eine TV-Dokumentation zusammenschlossen, erfährt man viel über die soziale Situation und den Stellenwert der Musik auf Kuba, man bekommt ein Porträt der Musiker und auch traditionelle kubanische Musik zu hören.

---

<sup>118</sup> Vgl. [www.movieline.de](http://www.movieline.de); Stand 11.10.2000

<sup>119</sup> Vgl. [www.nzz.ch](http://www.nzz.ch); Stand 15.8.2000

<sup>120</sup> Vgl. [www.viejatrova.de](http://www.viejatrova.de); Stand 15.8.2000

### **6.2.1 „Buena Vista Social Club“**

Den „Buena Vista Social Club“ gab es tatsächlich: er war einer der vielen „Social Clubs“ der 30er und 40er Jahre auf Kuba. Im Stadtteil „Buena Vista“ in Havanna war er ein Musikclub, der am Wochenende von einer ganz bestimmten Gesellschaftsschicht besucht wurde, um Musik zu machen und zu tanzen: es war die Gesellschaftsschicht, die kein Geld hatte und es sich nicht leisten konnte, in die Oper oder vornehmere Clubs zu gehen. Im „Buena Vista Social Club“ und in vielen anderen Social Clubs wurden große Bälle mit Gruppen wie dem „Orquesta Arcano“ organisiert.

Heute steht der Titel „Buena Vista Social Club“<sup>121</sup> für eine CD und einen ganz bestimmten Kinofilm, der 1999 auf der ganzen Welt bekannt wurde und einen Kuba-Boom ausgelöst hat. Verbunden mit diesem Kuba-Boom wurde die lateinamerikanische Musik in allen ihren Formen sehr populär.

Der Film entstand eher zufällig, angefangen hat alles mit drei erfolgreichen Produktionen des Labels „World Circuit“, die 1997 auf den Markt kamen. Die erste CD lautet wie der gleichnamige Film „Buena Vista Social Club“, die zweite CD ist die bekannte „Afro-Cuban All Stars – A toda Cuba le gusta“ und die dritte ist ein Porträt des Pianisten Rubén Gonzáles („Introducing: Rubén Gonzáles“). Die CDs verkauften sich – vor allem für den Bereich des Genres „Weltmusik“ – sehr gut und die erste davon bekam 1998 einen Grammy. Während der Aufnahmen für die „Afro-Cuban All Stars“<sup>122</sup> 1996 in Havanna war auch der Amerikaner Ry Cooder dabei, der 1998 wieder nach Kuba kam um eine Soloplatte mit dem Sänger Ibrahim Ferrer aufzunehmen. Während dieser Zeit fing Wim Wenders an, den Film zu drehen, den er dann in Amsterdam und New York vervollständigte. Cooder und Wenders hatten schon zuvor zusammengearbeitet (zum Beispiel bei „Paris, Texas“; die Musik dazu stammt von Ry Cooder).

Die Darsteller in „Buena Vista Social Club“ sind mehrere alte Männer und eine Frau, die in ihrer Jugend Musik machten und heute „...exemplarisch stehen für das musikalische Leben vor der Revolution...“<sup>123</sup>. Die wichtigsten darunter sind

---

<sup>121</sup> Tonbeispiel Nummer 21)

<sup>122</sup> Tonbeispiel Nummer 22)

<sup>123</sup> Maya, Roy: Buena Vista: Die Musik Kubas; S. 177

Compay Segundo, Ibrahim Ferrer, Rubén Gonzáles, Manuel Licea, Eliades Ochoa und die einzige Frau der Gruppe, Omara Portuondo.

Compay Segundo (mit richtigem Namen Máximo Francisco Repilado Muñoz) ist mit 93 Jahren der Älteste der Gruppe und wurde im Osten Kubas geboren, bevor er mit seiner Familie nach Santiago de Cuba zog. Er fing schon in jungen Jahren an, zu komponieren, *tres* und Gitarre zu spielen und musizierte zusammen mit verschiedenen Musikgruppen. Er kam nach Havanna, spielte dort vierzehn Jahre mit Miguel Matamoros' conjunto zusammen und gründete danach sein eigenes Orchester („Compay Segundo y sus Muchachos“). Nach den politischen Veränderungen auf Kuba und der Regierung Castros war es bis Anfang der 90er still um ihn geworden, dann reiste er wieder nach Europa, USA und Japan um dort vor mehr oder weniger umfangreichen Publikum zu spielen<sup>124</sup>.

Ibrahim Ferrer, geboren 1927, kommt ebenfalls aus dem Osten Kubas und verdiente sich als Kind einer armen Familie seinen Lebensunterhalt auf der Straße. 1940 begann er Musik zu machen, zuerst mit einer Amateurgruppe, dann sang er in verschiedenen Orchestern. Richtig erfolgreich wurde er dann mit dem Orchester von Pacho Alonso, mit dem er auch vor der Revolution eine Reise nach Europa machte. Nach der Revolution hatte das Orchester es, wie alle *son-*Orchester der Zeit, schwer und er verdiente sein Geld mit kleineren Arbeiten bis er dann mit seiner Solo-CD und „Buena Vista Social Club“ wieder „richtig“ Musik machen konnte.

Rubén Gonzalés, einer der Instrumentalisten der Gruppen, war seit 1941 Pianist in Havanna und spielte in den 40er und 50er Jahren mit großen Orchestern wie dem von Arsenio Rodríguez und Enrique Jorrín. Nach Jorríns Tod übernahm er für einige Zeit dessen Orchester, ging dann aber selbst in Rente. 1981 machte er zusammen mit der staatlichen Plattenfirma EGREM und anderen herausragenden Musikern einige Live-Aufnahmen. Von diesen Musikern wirkten auch einige bei „Buena Vista Social Club“ mit. 1997 nahm er dann mit World Circuit seine Solo-CD auf.

Manuel „Puntillita“ Licea, geboren 1927, kommt er aus der gleichen Generation wie Ibrahim Ferrer und fing seine musikalische Karriere als Sänger in einer Big Band in Havanna an. Er hatte Auftritte mit verschiedenen Orchestern, das

---

<sup>124</sup> Vgl. Roy, Maya: Buena Vista

bekannteste darunter ist „La Sonora Mantacera“, mit dem Celia Cruz später zusammen war und in die USA auswanderte.

Einer der jüngeren Mitwirkenden des „Buena Vista Social Club“ ist Eliades Ochoa, der 1946 geboren ist. Er beherrscht vor allem die ländlichen Musikstile und den *son* und war Gitarrist und Sänger. Er entwickelte eine neue Form der Gitarre mit neun Saiten, bei der die vierte und fünfte Saite verdoppelt sind. 1978 wurde er Leiter eines erfolgreichen Orchesters, das auch Tourneen im Ausland machen konnte.

Die einzige Frau der Gruppe ist Omara Portuondo, die vor allem im Duett mit Ibrahim Ferrer oder Compay Segundo eine große Bereicherung darstellt. Zuvor war sie Sängerin in einer Bar gewesen und seit der Revolution hatte sie ununterbrochen ihre Karriere fortgesetzt. Wie alle anderen wurde sie zufällig Mitglied im Projekt Ry Cooders.

Der Film löste einen Kuba-Boom aus, aber noch erfolgreicher als der Film war der dazugehörige Soundtrack. Kubanische Musikgruppen und vor allem *son*-Gruppen sind beliebt wie seit Jahrzehnten nicht mehr und es gibt eine unglaubliche Nachfrage nach längst vergessenen Schätzen<sup>125</sup> aus den Archiven der Plattenfirmen.

Die Protagonisten des Films bereisten die ganze Welt und wo sie hinkamen wurden sie herzlich empfangen, ihre Rhythmen entführten die Zuhörer in eine andere Welt. Teilweise waren die Musiker zuvor noch nie oder seit der Revolution nicht mehr im Ausland gewesen, jetzt setzt die kubanische Regierung verstärkt auf den Kulturexport.<sup>126</sup>

Der Film erntete jedoch auch heftige Kritik von Seiten der Filmkritiker auf aller Welt und auch von der jüngeren Generation kubanischer Musiker.

Zum einen wurde an Ry Cooder kritisiert, dass er sich zu sehr in den Vordergrund stellen würde und als „Wiederentdecker“ der traditionellen kubanischen Musik darstellen würde. Dass aber Kuba seit der Revolution vom Rest der Welt isoliert war und hauptsächlich deshalb wenig Kubanisches zu uns durchdrang, wird im Film mit keinem Wort erwähnt. Außerdem wird die

---

<sup>125</sup> Vgl. Roy, Maya: Buena Vista; S. 184

<sup>126</sup> Vgl. <http://www.bs-net.de/unterhaltung>; Stand 23.08.2000

Schönmalerei Kubas kritisiert, bei der die 50er Jahre auf Kuba als „goldenes Zeitalter“ ohne Armut und ohne Rassismus dargestellt werden<sup>127</sup>.

Zum anderen stieß der Film bei den Nachwuchskünstlern Kubas auf wenig Verständnis. Sie fühlten sich betrogen, da sie in dem ganzen Kuba-Boom untergehen und sich niemand für das interessiert, was sie in den letzten Jahrzehnten trotz erschwelter Bedingungen erreichten. „Die Musiker empfanden den Boom der traditionellen Musik als Verleumdung von vierzig Jahren Arbeit und Kampf...“<sup>128</sup> beschrieb Maya Roy die Gefühle.

Außerdem sind Auftritte der „Großväter“ der kubanischen Musik im Ausland und auf Kuba gefragt, während die jüngeren Musiker mit ihrer neuen und kreativen Musik im Hintergrund stehen.

Laut Wolfgang M. Hamdorf „...gerinnen die Bilder zum verwaschenen Abklatsch bekannter Klischees: alte Limousinen, abblätternde Revolutionsgraffitis und der explodierende Charme der alten Herren des kubanischen Son. ... Zwischendrin immer wieder Ry Cooder, der stolze, immer leicht paternalistische Entdecker verborgener Talente der Weltmusik....“<sup>129</sup>.

In jedem Fall hat der Film das Interesse an afrokubanischer und lateinamerikanischer Musik geweckt und vielleicht dazu angeregt, Kuba einmal mit eigenen Augen zu entdecken und sich auch die neue Musik Kubas anzuhören.

---

<sup>127</sup> Vgl. Roy, Maya: Buena Vista, S. 184-186

<sup>128</sup> Maya, Roy: Buena Vista. Die Musik Kubas; S. 186

<sup>129</sup> <http://www.bs-net.de/unterhaltung>; Stand 23.08.2000

## **7. Mediographie**

### **7.1 Diskographie**

Die folgende Diskographie, die sich ausschließlich auf Compact Discs beschränkt, ist untergliedert in Einzelinterpreten und Sampler. Innerhalb der Einzelinterpreten wird zusätzlich unterschieden zwischen „historischen“ und „aktuellen“ Produktionen. Die aktuelle Auswahl orientiert sich etwa ab dem Jahr 1990. Bei den historischen Produktionen wurde, wenn möglich, das Entstehungsdatum angegeben.

Die Auswahl erfolgte hauptsächlich nach dem Gesichtspunkt der Popularität der Künstler und Stücke bzw. der Bedeutung für die Entwicklung des jeweiligen Musikstils. Dabei wurde die Bewertung aus den Katalogen „All Music Guide“ und „jpc“ berücksichtigt.

#### **7.1.1 Einzelinterpreten – historisch**

##### **Dizzy Gillespie y Machito: *Afro-Cuban Jazz Moods***

(Original Jazz Classics, 1992) – Afro-Cuban Jazz

Für diese CD arbeiteten zwei Musiklegenden zusammen: der Jazztrompeter Dizzy Gillespie und Machito. Angeregt wurde das Projekt 1975 von Mario Bauza, die Stücke arrangiert hat Chico O'Farrill. Die Jazzrhythmik Gillespies, kombiniert mit den unverwechselbaren afrokubanischen Klängen, repräsentiert eine der wichtigsten Fusionen in der Geschichte der afrokubanischen Musik.

##### **Irakere: *The Best of Irakere***

(Sony, 1994) – Afro-Cuban Jazz

Die Aufnahmen stammen aus den Jahren 1978 und 1979, in welchen die Gruppe an einer ihrer musikalischen Höhepunkte war. Die Titel erfreuen sich ihrer Experimentierfreude, was Kreuzungen verschiedener Musikstile betrifft. Die CD ist eine Zusammenstellung der interessantesten Titel der „revolutionären“ Musikgruppe.

**Machito: *Latin Soul Plus Jazz***

(Charly, 1993) – Afro-Cuban Jazz

Machito ist einer der wichtigsten Künstler des afrokubanischen Jazz' und auch diese CD beeindruckt aufgrund der Zusammenarbeit verschiedener Künstler aus der kubanischen und amerikanischen Musikszene. Mitgewirkt bei Machito's „Afro-Cuban Jazz Ensemble“ haben unter anderem Cannonball Adderley, Curtis Fuller, Joe Newman und nicht zu vergessen Mario Bauza an der Trompete. Jeder Titel ist sehr dynamisch. Die Titel wurden in den 50er und 60er Jahren aufgenommen.

**Machito & His Afro-Cuban Salseros: *Mucho Macho Machito & His Afro-Cuban Salseros***

(Pablo, 1991; MCA, 1991) – Afro-Cuban Jazz

Das Album aus dem Jahr 1948 präsentiert mit seinen 24 Titeln die Fusion zwischen Jazz und afrokubanischem Rhythmus und dessen Weiterentwicklung zum cubop. Jeder Titel ist energiegeladen und lädt zum Tanzen ein, außerdem gibt die CD einen Eindruck, wie Live-Konzerte Machitos ausgesehen haben könnten. Auf dem Album wirkten auch Mario Bauza und Machitos Schwester Graciella mit.

**Mongo Santamaria: *Watermelon Man***

(Milestone, 1998) – Afro-Cuban Jazz

Das Album bietet eine Mischung aus *cha-cha-cha*, *mambo*, jazz, soul und blues und ist eines der erfolgreichsten Alben Santamarias. Der gleichnamige Musiktitel „Watermelon Man“ wurde 1962 aufgenommen und war im darauffolgenden Jahr ein gigantischer Hit. Mongo Santamaria beeindruckt durch seine *conga*-Spielweise. Auf der CD finden sich noch zusätzlich 6 weitere, bis dorthin unveröffentlichte, Titel eines Konzerts in San Francisco.

**Perez Prado & Shorty Rogers: *Voodoo Suite / Exotic Suite of the Americas***

(Bear Family, 1990) – Mambo

Auf dieser CD sind die „Voodoo Suite“ aus dem Jahre 1955 und die „Exotic Suite of the Americas“ aus dem Jahre 1962 vereint. Die „Voodoo Suite“ ist sehr exotisch, dieser Eindruck wird erzeugt durch die Spielweise von Bass und Schlagzeug. Die „Exotic Suite“ ist der Nachfolger der „Voodoo Suite“ und hat einen noch stärkeren Schwerpunkt auf Schlagzeug, Blasinstrumenten und deren Solis.



**Sexteto Habanero: *Los Padres del Son Cubano, Vol. 1 / Vol. 2***

(Musica Latina, 1999) – Son

Das "Sexteto Habanero", dessen Mitglieder „Die Väter des *son*“ genannt werden, haben zur Entwicklung des *son* beigetragen und ihn populär gemacht. Die Aufnahmen sind aus den Jahren zwischen 1924 und 1931 und sehr nostalgisch. Die Produktion ist eine gelungene Zusammenstellung, um den klassischen *son* kennen zu lernen. Das Label „Musica Latina“ hat in der Reihe „Musica Latina Nostalgia“ inzwischen mehr als 15 CDs mit historischen Sängern und Gruppen der kubanischen Musik herausgebracht.

**Tito Puente: *Dance Mania***

(RCA International, 2000) – Latin Jazz/Afro-Cuban Jazz

Diese Produktion dokumentiert Tito Puentes Erfolg an einem der Höhepunkte seiner Karriere. Sie steht exemplarisch für den New Yorker Latin Jazz der 50er Jahre und den Big Band Mambo. Aufgenommen wurde sie 1958. Diese und die folgende CDs Puentes sollte in einer CD-Sammlung nicht fehlen, da er über Jahrzehnte hinweg der erfolgreichste Musiker des lateinamerikanischen und afrokubanischen Jazz war.

**Tito Puente: *Greatest Hits***

(RMM Records, 1997) – Afro-Cuban Jazz / Latin Jazz

Das Album zeigt das musikalische Können des "King of mambo" in all seiner Vielfalt. Von gängigem amerikanischem Jazz über afrikanische Rhythmen in Verbindung mit den *timbales* bis hin zum langsamen *mambo* und einem Duett mit Celia Cruz bietet diese Album einen Überblick über die Musik des Künstlers.

**7.1.2 Einzelinterpreten – aktuell****Afro-Cuban All Stars: *A Toda Cuba Le Gusta***

(World Circuit, 1997) – Son, Afro-Cuban Jazz

Dies ist die zweite von insgesamt drei CDs, die von der Plattenfirma „World Circuit“ 1997 auf Kuba produziert wurde. Zusammen mit den folgenden CDs eroberte diese die ganze Welt, unterstützt durch den dazugehörigen Kinofilm („Buena Vista Social Club“). Viele verschiedene Künstler haben zum Erfolg der Aufnahmen beigetragen, dazu gehören Ruben Gonzales und Ibrahim Ferrer und viele andere.

**Buena Vista Social Club: *Buena Vista Social Club***

(World Circuit; Elektra/Asylum, 1997) – Son, Afro-Cuban Jazz

Diese CD, nach der auch der gleichnamige Film gedreht wurde, ist eine wahre Fundgrube und die erste Produktion, die „World Circuit“ 1997 auf Kuba aufnahm. Mitgewirkt haben mehr als 20 Künstler, viele von ihnen hatten noch nie die Möglichkeit außerhalb Kubas „ihre“ Musik zu machen. Die Titel sind von den Künstlern mit völliger Hingabe gestaltet; Rhythmus, Instrumente und Gesang überzeugen. Obwohl der darauffolgende Film auch heftige Kritik erntete<sup>130</sup> ist diese Produktion unentbehrlich und hat zu Recht das Interesse an kubanischer Musik geweckt.

**Ibrahim Ferrer: *Buena Vista Social Club presents Ibrahim Ferrer***

(Elektra/Asylum, 1999) – Son, Afro-Cuban Jazz

Nach der Produktion „Buena Vista Social Club“ bekam Ibrahim Ferrer die Möglichkeit, eine Solo-CD aufzunehmen. Unterstützend wirkten bei dieser Produktion einige der Künstler des „Buena Vista Social Club“ Projekts mit, einschließlich Sängerin Omara Portuondo und Ry Cooder mit der elektrischen Gitarre. Die Musik ist mitreißend, erfrischend und präsentiert die vielfältigen Talente Ferrers.

**Los Van Van: *Dancing Wet (Bailando Mojao)***

(World Pacific, 1993) – Salsa, moderne kubanische Musik

Los Van Van ist unumstritten die beliebteste Musikgruppe auf Kuba seit den 80er und 90er Jahren, deshalb darf natürlich eine oder mehrere ihrer Produktionen in einer Sammlung nicht fehlen. Auf „Dancing Wet“ sind einige der besten Titel der Gruppe enthalten, für die Fans der afrokubanischen Musik sind diese ein absolutes Muss.

**Lou Bega: *A Little Bit of Mambo***

(RCA, 1999) – moderner Mambo, Latin Pop

Auf dieser CD besticht hauptsächlich der Sommerhit des Jahres 1999 „Mambo No. 5“, der im Original von Pérez Prado stammt. Die Coverversion Lou Begas ist immer noch stark an das Original gehalten, bereichert durch seinen Gesang. Diese CD als „zeitgenössischer mambo“, die vor allem bei jüngerem Publikum gut ankommt, sollte in einer Sammlung im Bereich der afrokubanischen Musik nicht fehlen.

---

<sup>130</sup> Siehe hierzu Kapitel 6.2.1

**Manolito Y Su Trabuco: *Directo Al Corazon***

(Bembe, 1996) – Salsa

Eine der neueren Gruppen, die sich in den letzten Jahren einen Namen auf Kuba gemacht haben, ist "Manolito y su Trabuco", gegründet von dem gleichnamigen Pianisten Manolito Simonet. Die Gruppe wurde 1993 ins Leben gerufen und hat inzwischen 11 Mitglieder. Auf Kuba schon bekannt und beliebt, könnte die Gruppe mit dieser *salsa*-Produktion auch international erfolgreich werden.

**Orquesta Aragon: *Cha Cha Charanga***

(Candela, 1997) – moderner Cha-Cha-Cha

Das Orquesta Aragón, welches 1939 von Orestes Aragón gegründet wurde, besteht tatsächlich heute noch und ist die erste *charanga*-Gruppe Kubas, die bekannt wurde. Die Titel auf dieser CD aus dem Jahre 1997 sind überwiegend gleichmäßig und von gemäßigtem Tempo und laden zum Tanzen ein. Geeignet ist diese Produktion vor allem als Einstieg in die afrokubanische Musik.

**7.1.3 Sampler****Cuba. I am Time**

(Blue Jackel/Exil Musik, 1997)

Auf insgesamt fast 270 Minuten bekommt man mit dieser CD-Box und dem dazugehörigen Booklet einen Überblick über die afrokubanische Musik. Die erste CD konzentriert sich auf religiöse, afrikanische Musik, die zweite und dritte CD stellt uns den *son*, *mambo*, *rumba* und andere Musikformen des 20. Jahrhunderts vor, die gemeinsam in die Entwicklung der *salsa* gemündet haben. Auf der vierten CD wird näher auf den afrokubanischen Jazz eingegangen. Das Booklet ist sehr informativ, die Auswahl der Titel breitgefächert. Diese Box ist geeignet für diejenigen, die sich schon etwas in der afrokubanischen Musik auskennen und diejenigen, die mehr darüber wissen wollen.

**Cuba Caribe**

(Blue Note, 1999)

Im Gegensatz zu den Veröffentlichungen Ry Cooders und dem "Buena Vista Social Club"-Boom stellt dieser Titel aktuelle kubanische Musik ohne nostalgisches Flair vor. Bekannte Gruppen wie Los Van Van und N.G. La Banda sind vertreten, aber auch außerhalb Kubas unbekannte Sänger und Gruppen geben ihre Musik zum Besten.

### **Cuban Counterpoint : History of the Son Montuno**

(Rounder, 1992)

Dieser Sampler vereinigt die verschiedenen, abwechslungsreichen Spielarten des *sons*, der heute immer noch **der** typisch kubanische Musikstil ist. Die 22 kurzen aber prägnanten Stücke stammen aus den Jahren zwischen 1920 und 1970. Folgende Musiker sind vertreten: Arsenio Rodriguez, Sexteto Habanero, Beny Moré, Celia Cruz und das Septeto Nacional.

### **La musica de CUBA**

(Music of the world, 1994)

Viele bekannte Künstler und Titel sind auf dieser CD mit insgesamt 16 Titeln enthalten. Unter ihnen ist Celia Cruz, Tito Puente, Pérez Prado und Machito. Besonders erwähnenswerte Titel sind „El Manicero“, „Mambo No. 5“ und „El tocoloro“. Die CD ist geeignet für eine erste Impression der afrokubanischen Musik.

### **La Salsa de Cuba**

(Milan, 2000)

Mit eher unbekannten Künstlern der kubanischen Musikszene ist diese Produktion als Zusammenstellung verschiedener *sa/sa*-Rhythmen empfehlenswert. Im Bereich der *sa/sa* gibt es inzwischen sehr viele Sampler, dieser hier ist sicher einer der besten und aktuellsten.

### **Selection of Cuban Music**

(Promo/Gold Sound, 1996)

Wie die folgende CD ist diese eine gelungene Zusammenstellung afrokubanischer Musik mit verschiedenen Interpreten und Musikstilen. Vom *son* bis zum Latin Pop mit der Gruppe „N.G. La Banda“ verschafft diese CD einen Eindruck der Musik auf Kuba. Die Künstler sind weniger bekannt.

### **Selection of Mambo & Cha Cha Cha**

(Promo/Gold Sound, 1996)

Die *mambos* und *cha-cha-chas* auf der Doppel-CD sind überwiegend von den Künstlern Pérez Prado, Tito Puente, Mongo Santamaria und Xavier Cugat. Bekannte Titel wie „Oye como va“, „Mambo No. 5“, „Watermelon Man“, „Que rico el mambo“ und „Ciliegi Rosa“ und viele andere sind enthalten und animieren zum mitsingen und mittanzen. Eine gelungene Zusammenstellung was den Bekanntheitsgrad der Künstler und Titel betrifft.

**The Best Cuban Album in the World...Ever !**

(Virgin, 2000)

Obwohl es fraglich bleibt, ob diese Produktion die beste auf der Welt ist, ist die Doppel-CD eine gute Zusammenstellung neuerer afrokubanischer Musik mit einigen populären Vertretern. Die Bandbreite reicht von Celia Cruz über die Afro-Cuban All Stars bis hin zu Los Van Van.

## **7.2 Bibliographie**

In der folgenden Bibliographie sind eine Auswahl englischer und deutscher Titel verzeichnet, leider sieht es im Bereich der deutschen Titel zum Thema noch sehr dürrig aus. Ausgewählt wurden überwiegend Sachbücher, die sich mit Kuba, der afrokubanischen Musik im Allgemeinen, oder einzelnen Musikstilen beschäftigen.

Calvo Ospina, Hernando:

### **Salsa: Havana heat – Bronx beat**

Stuttgart: Schmetterling Verlag, 1997

ISBN 3-89657-395-0

Der Kolumbianer Hernando Calvo Ospina gibt in diesem deutschsprachigen Titel einen Überblick über Bedeutung und Entstehung der salsa. Er beachtet dabei gleichermaßen die Wurzeln der salsa als auch die heutige Bedeutung für die lateinamerikanische Musikszene. Zusätzlich erfährt man auch etwas über andere Musikstile wie *son*, *rumba*, *mambo*, *cha-cha-cha*, *boogaloo*, merengue usw... Das Buch ist bereichert durch Illustrationen und zweisprachige Liedtexte.

Hijuelos, Oscar:

### **Die Mambo Kings spielen Songs der Liebe**

Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch-Verl., 1992

ISBN 3-596-11335-0

Dieser deutschsprachige Roman war die Grundlage für den Film „The Mambo Kings“<sup>131</sup> aus dem Jahre 1991 und wurde 1990 mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnet. Die kubanischen Brüder Cesar und Nestor Castillo wandern aufgrund des *mambo*-Booms der 50er nach New York aus und versuchen dort, wie viele kubanische Musiker der damaligen Zeit, ihr Glück mit ihrer eigenen Band: den „Mambo Kings“.

---

<sup>131</sup> Vgl. hierzu Kapitel 6.2

**Buena Vista Social Club : das Buch zum Film**

Hrsg: Wenders, Wim

München: Schirmer/Mosel, 1999

ISBN 3-88814-611-9

Dies ist das Begleitbuch zum gleichnamigen Film. Die wichtigsten Personen des Projektes zwischen Wim Wenders und Ry Cooder werden in diesem Titel dargestellt und durch Portraitphotographien ergänzt.

Loza, Steven:

**Tito Puente and the making of Latin music**

Chicago, Urbana: University of Illinois Press, 1999

ISBN 0-252-06778-9

Zwar ist diese englischsprachige Veröffentlichung von Steven Loza dem „Meister der timbales“ speziell zugewandt, gibt aber trotzdem durch sehr ausführliche Kapitel und Interviews einen Überblick über den Latin Jazz. Dabei wird auch immer wieder Bezug zu kubanischen Einflüssen genommen. Persönliche Gespräche des Autors mit Künstlern, Freunden und Puente selbst lassen den Leser an der Entwicklung teilnehmen.

Maya, Roy:

**Buena Vista. Die Musik Kubas**

Heidelberg: Palmyra, 2000

ISBN 3-930378-30-2

Zum Zeitpunkt der Fertigstellung der Diplomarbeit wurde dieser Titel auf der Basis der französischen Originalausgabe veröffentlicht. Mit beiliegender CD ist er als einer der wenigen deutschsprachigen Titel über kubanische Musik unentbehrlich. Das Buch befasst sich mit ritueller und religiöser kubanischer Musik, mit ländlicher Musik, mit populären Musikstilen der letzten Jahrzehnte und ausführlich mit aktuellen Trends der kubanischen Musik. Dabei wurde natürlich der Film „Buena Vista Social Club“ und der darauffolgende Kuba-Boom nicht übergangen.

Mießgang, Thomas:

**Der Gesang der Sehnsucht : die Geschichte des Buena Vista Social Club und der kubanischen Musik**

Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2000

ISBN 3-462-02895-2

Der Journalist Thomas Mießgang entführt den Leser in die Welt der kubanischen Musik und der Musikzentren Kubas. Die Lebensgeschichte der Stars des "Buena Vista Social Club" wird erzählt, durch die persönlichen Gespräche erfährt man viel über Kubas wirtschaftliche, soziale und politische Situation. Mit diesem Titel reagiert Mießgang auf den Erfolg der Musikproduktion und des Films "Buena Vista Social Club".

Steward, Sue:

**Musica ! : salsa, rumba, merengue, and more**

San Francisco: Chronicle Books, 1999

ISBN 0-8118-2566-3

Das überaus bunt und ansprechend gestaltete, englischsprachige Buch widmet sich hauptsächlich der salsa. Es enthält aber auch viele interessante Informationen über die anderen kubanischen Musikstile, welche für die salsa wegbereitend waren. Im ersten Teil wird auf das Musikzentrum Kuba eingegangen, dann im Hauptteil auf die verschiedenen Zentren der *salsa* (USA, Kuba, Puerto Rico, Santo Domingo/Dominikanische Republik, Kolumbien und Europa) und in einem dritten Teil auf den afrokubanischen Jazz.

Storm Roberts, John:

**Latin Jazz : the first of the fusions, 1880s to today**

New York: Schirmer Books, 1999

ISBN 0-02-864681-9

Dieser englische Titel beschäftigt sich in erster Linie mit den verschiedenen Formen des „Latin jazz“ und dessen Einflüsse auf den US-amerikanischen Jazz. Dabei wird hauptsächlich die brasilianische, argentinische, mexikanische und vor allem kubanische Musik in ihrer Wechselwirkung mit der amerikanischen betrachtet. Mit einem eigenen Kapitel für jedes Jahrzehnt werden die verschiedenen Musiktrends des letzten Jahrhunderts verfolgt.



### **7.3 Videographie**

Es gibt kaum Kaufvideos zum Thema. Informative TV-Sendungen zur afrokubanischen Musik oder Kuba (beispielsweise auf *arte*) sind für Bibliotheken leider nicht brauchbar. Deshalb sind nur wenige Videos verzeichnet, ein weiteres wird hoffentlich in nächster Zeit erscheinen: „Lágrimas Negras“<sup>132</sup>.

#### **Afro-Cuban All Stars – Live Havanna**

Regie: Tony Knox. London, 1998

(NVC Arts, 2000)

Der Film wurde in Havanna gedreht und dokumentiert, wie auch "Buena Vista Social Club", das Revival kubanischer Musik und ihre Musiker. Auf diesem Video ist auch ein Live-Mitschnitt eines Konzertes auf Havanna und viele Musiker des "Buena Vista Social Club" haben auch schon hier mitgewirkt.

#### **Buena Vista Social Club:**

##### **Cubas Musik, Cubas Menschen, Cubas Poesie**

Regie: Wim Wenders. Deutschland, 1998

(Senator/Polyfilm/Buena Vista, 1999)

Dieser Film und die dazugehörige CD ist dafür verantwortlich, dass auf der ganzen Welt ein Interesse für kubanische Musik geweckt wurde. Seit er 1999 in den Kinos lief, ist ein regelrechter Kuba-Boom ausgebrochen und die spanischsprachige Musik im Allgemeinen ist beliebt. Zwar hat der Film auch viel negative Kritik bekommen<sup>133</sup>, trotzdem sollte er in einer Videosammlung aufgrund seiner Popularität und der Musik nicht fehlen.

#### **Dizzy Gillespie: A night in tunisia. A musical portrait**

USA, 1990

(View Video, 1990)

Diese Porträt ist der lebenden Jazzlegende Dizzy Gillespie<sup>134</sup> gewidmet. Er hat vor allem zur Entwicklung und Popularisierung des bebop beigetragen, aus dieser bebop-Ära stammt auch der Titel „A night in tunisia“<sup>135</sup>. Gillespie prägte vor allem durch seine Zusammenarbeit mit Mario Bauzá und Chano Pozó den afrokubanischen Jazz.

---

<sup>132</sup> Vgl. Kapitel 6.2

<sup>133</sup> Siehe hierzu Kapitel 6.2.1

<sup>134</sup> Vgl. Kapitel 5.1.3

<sup>135</sup> Siehe auch Tonbeispiel Nummer 7)

### **Irakere : Cuban Nights**

London, 1989

(PolyGram, 1989)

Dieses Video aus der Reihe „Rhythms of the World presents...“ dokumentiert ein Konzert Irakeres beim Havanna Jazz Festival 1989. Das Festival war 1989 dem Pianisten und Leiter Irakeres, Chucho Valdes, gewidmet. Arturo Sandoval, ein ehemaliges Mitglied Irakeres und ein begnadeter Trompeter, gab einen Gastauftritt bei diesem Festival und spielte zusammen mit Valdes.

### **Mambo Kings**

Regie: Arne Glimcher. USA, 1992

(Warner Bros., 1992)

Die Geschichte der beiden kubanischen Brüder Cesar und Nestor – beide Musiker – , die nach New York auswandern um sich dort als die "Mambo Kings" einen Namen zu machen wurde 1990 mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnet. Das Buch und die Vorlage zum Film stammt von Oscar Hijuelos<sup>136</sup>. Mitgespielt haben in diesem Film unter anderem Tito Puente, Celia Cruz und Antonio Banderas.

## **Glossar**

Bongó: zwei zusammenhängende, kleine Trommeln, die einen hellen Klang erzeugen und zwischen den Knien und gehalten und mit Fingern und Handinnenflächen gespielt werden.

Botija: (*auch*: Botijuela): Ein aus Ton hergestelltes Bassinstrument; typisches Instrument des *son*.

Catá: Instrument ähnlich des *guagua*; ein ausgehöhlter Baumstamm, der mit Trommelstöcken geschlagen wird.

Charanga: Orchesterform des 18. Jahrhunderts, auf den *danzón* spezialisiert. Um 1900 wurde die Form des *Charanga* zwar vorerst vom *Orquesta típica* abgelöst, wurde aber später immer wieder aufgegriffen, zum Beispiel in den 60er Jahren. Ein Beispiel für ein modernes *Charanga* ist die Gruppe „Los Van Van“.

---

<sup>136</sup> Siehe hierzu "Bibliographie"

Claves: Musikinstrument, bestehend aus zwei Holzstäben, die rhythmisch aufeinander geschlagen werden.

Conga: Eine weitere Art der Trommel in der populären kubanischen Musik; von Arsenio Rodríguez das erste Mal eingesetzt.

Conjunto: Typische Orchesterform des *son*, hervorgegangen aus dem Septett.

Cuatro: Aus vier Doppelsaiten bestehende Gitarre; sie wird verwendet in Puerto Rico und Venezuela.

Décima: Eine Form der gesungene Strophe, die aus der spanischen Musik stammt. Die Strophe besteht aus zehn Achtsilbern<sup>137</sup>.

Guagua: Instrument der *rumba*, ähnlich der *catá*. Auf einem ausgehöhlten Baumstamm oder Bambusrohr wird mit Stöcken der Rhythmus vorgegeben.

Guajira: Musikform auf dem kubanischen Land, beeinflusst von den Spaniern. Die Inhalte beschäftigen sich mit dem täglichen ländlichen Leben.

Güiro: Aus einem Flaschenkürbis oder einer Kalebasse hergestelltes Instrument. Es wird innen ausgehöhlt und mit horizontalen Rillen versehen. Über diese Rillen streicht der Musiker mit einem Stock.

Habanera: Im Zusammenhang mit der *contradanza* und *danza* entstandene Spielart der kubanischen Musik. Die *danza habanera* wurde nur noch *habanera* genannt.

Maracas: Typisch kubanisches Instrument, das aus zwei hohlen Kalebassen besteht, die mit Körnern oder Samen gefüllt sind; die *maracas* werden in einem gleichmäßigen Rhythmus geschüttelt.

Marimbula: Von einem afrikanischen Instrument abstammendes Handklavier mit Metalltasten.

Orquesta típica: Orchesterform der *contradanza* und des *danzón*, die das *charanga*-Orchester ablöste.

---

<sup>137</sup> Vgl. Maya, Roy: Buena Vista

Pachanga: Musikform, die in den 60er Jahren auf Kuba entstand und afrikanischen Ursprungs ist. Der *pachanga* wurde später auch in New York populär.

Santería: Afrokubanisch-katholische Religion auf Kuba, die aus den Bräuchen der Yoruba entstanden ist.

Timbales: Zwei kleine Metall-Trommeln in Verbindung mit zwei (Kuh-)Glocken, die mit Schlagzeugstöcken gespielt werden.

Tiple: Sehr weich klingende Gitarre, überwiegend in Kolumbien gespielt.

Tres: Von der Gitarre abstammendes kubanisches Saiteninstrument. Die *tres* hat drei Doppelsaiten und wird vorwiegend im *son* gespielt.

Trova: Eine Gattung östlicher Volksmusik auf Kuba; die Sänger begleiten sich selbst auf der Gitarre.

Tumbadora: Eine weitere Art der Trommel: ein Meter hoch und mit Ziegenhaut bespannt. In der *rumba* werden drei *tumbadoras* verwendet.

Tumbao: „bestimmte Phrasierungsweise von Klavier und Kontrabass innerhalb des Grundrhythmus.“<sup>138</sup>

Vibraphon: Schlaginstrument, das dem Xylophon ähnlich ist und vibrierende Töne erzeugt.

---

<sup>138</sup> Maya, Roy: Buena Vista. Die Musik Kubas

## **Literaturverzeichnis**

### **Bücher:**

Blume, Friedrich; Finscher, Ludwig:

Die Musik in Geschichte und Gegenwart : allg. Enzyklopädie der Musik; Bd. 5  
Kas-Mein. – Kassel, Stuttgart: 1996

Broughton, Simon:

World music : the rough guide. – London: Rough Guides, 1994

Calvo Ospina, Hernando:

Salsa : Havana heat – Bronx beat. – Stuttgart: Schmetterling-Verlag, 1997

Creutzmann, Sven; Hentschel, Henky:

Salsa einer Revolution : Eine Liebeserklärung an CUBA zum 40. Geburtstag. –  
Hamburg, Frankfurt a.M.: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins, 1999

Grove, George; Sadie, Stanley:

The new Grove dictionary of music & musicians; Bd. 5 Conrad–Edlund. –  
London: 1980

Günther, Helmut:

Die Tänze und Riten der Afro-Amerikaner : Vom Kongo bis Samba und Soul. –  
Bonn: Verlag Dance Motion, 1982

Hijuelos, Oscar:

Die Mambo Kings spielen Songs der Liebe. – Frankfurt a.M.: Fischer, 1990

Langenscheidts Handwörterbuch Englisch-Deutsch. – Berlin: Langenscheidt,  
1988

Loza, Steven:

Tito Puente and the Making of Latin Music. – Chicago, Urbana: University of  
Illinois Press, 1999

Maya, Roy:

Buena Vista. Die Musik Kubas. – Heidelberg: Palmyra, 2000

Seeger, Horst:

Musiklexikon; Bd. 1 A-K. – Leipzig: 1966

Steward, Sue:

Musical! : salsa, rumba, merengue, and more. – San Francisco: Chronicle Books, 1999

Storm Roberts, John:

Latin Jazz : the first of the fusions, 1880s to today. – New York: Schirmer Books, 1999

Storm Roberts, John:

The Latin tinge : The impact of Latin American Music on the United States. – New York: Original Music, 1985

Textor, A.M.:

Sag es treffender. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1996

Wicke, Peter; Ziegenrucker, Kai-Erik und Wieland:

Handbuch der populären Musik. – Zürich, Mainz: Atlantis, 1997

**Artikel aus Zeitschriften, Zeitungen, Nachschlagewerken:**

Alén Rodríguez, Olavo: Kuba, *in*: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 5. – Kassel, Stuttgart: 1996; S.801-810

Béhague, Gerard; Borbolla, Carlos: Cuba, *in*: The new Grove dictionary of music and musicians, Bd. 5. – London: 1980; S. 84-89

Burford, Freda: Contredanse, *in*: The new Grove dictionary of music and musicians, Bd. 5. – London: 1980, S. 703-705

Duharte, Jimenez-Rafael: Kuba : kulturelle Identität, Mestizentum und Rassismus, *in*: IKA, Zeitschrift für Kulturaustausch und Kulturkalender „Dritte Welt“, 43/1993; S. 17-20

Fritsche, Klaus: Die Krise in Kuba geht weiter, *in*: Aussenpolitik, 45/1994; S.299-305

Hernandez Eduardo, Jorge: Kubanische Kulturidentität und –politik, *in*: Viva America. – Pirmasens: 1993; S. 180-187

Schuller, Gunther: Afro-Cuban Jazz, *in*: The new Grove dictionary of jazz. – London: 1988; S. 7-8

Valdés, Zoé; Garcia, Cristina: Kuba mit und ohne Träume, *in*: Brennpunkt Dritte Welt, 165/1997; S. 21-22

Wiarda, Howard J.: Is Cuba next ?, *in*: Problems of Communism 40/1991; S. 84-93

#### **Internetseiten:**

<http://aachen.heimat.de/salsa/puente.htm>; Stand: 15.08.2000

<http://spielfilm.de/filme/filmeneu.cgi?ID=1631>; Stand: 15.08.2000

[http://www.bs-net.de/unterhaltung...9-12/BUENA\\_VISTA\\_SOCIAL\\_CLUB.html](http://www.bs-net.de/unterhaltung...9-12/BUENA_VISTA_SOCIAL_CLUB.html); Stand: 23.08.2000

<http://www.cinema.de>; Stand: 15.08.2000

<http://www.cubanculture.com/english/musica.htm>; Stand: 15.08.2000

<http://www.is-koeln.de/matices/20/20skuba.htm>; Stand: 15.08.2000

<http://www.jungewelt.de/2000/08-19/020.shtml>; Stand: 02.10.2000

<http://www.kinoweb.de/film99/BuenaVistaSocialClub>; Stand:15.08.2000

<http://www.mhsg.ac.at>; Stand: 05.06.2000

<http://www.movieline.de>; Stand: 11.10.2000

<http://www.net-prov.de/user/grimm/land800/htm>; Stand: 02.10.2000

<http://www.nzz.ch>; Stand: 15.08.2000

<http://www.senatorfilm.de/bvcc/film/>; Stand: 15.08.2000

<http://www.viejatrova.de>; Stand: 15.08.2000

<http://www.welt.de/daten/1998/04/02/...>; Stand: 05.06.2000

### Anhang: CD

Die beiliegende CD soll einige der in der Diplomarbeit beschriebenen Künstler und Titel darstellen und einen Überblick über die Vielfalt der afrokubanischen Musik geben. Bei der Auswahl und Zusammenstellung wurde darauf geachtet, dass alle der in der Arbeit dargestellten Musikstile beachtet werden und – wenn möglich – der typischste Titel eines Interpreten oder einer Gruppe vertreten ist. Natürlich gibt die CD keinen vollständigen Überblick über die gesamte Entwicklung der afrokubanischen Musik und nur ein Bruchteil der Musiker konnte berücksichtigt werden. Aus rechtlichen Gründen muss darauf hingewiesen werden, dass die CD nur zu nicht-kommerziellen Zwecken genutzt werden darf und nur im Rahmen dieser wissenschaftlichen Arbeit vervielfältigt wurde. Man kann über Musik lesen, aber um sie wirklich zu verstehen, sollte man sie hören !

	Interpret: Titel (Dauer)	siehe auch:
1)	<u>Ignacio Pineiro: Echale Salsita</u> (4'18)	Seite 28
2)	<u>Arsenio Rodriguez: Monte Adentro</u> (2'50)	Seite 28
3)	<u>Sexteto Habanero: No hay quien pase</u> (3'12)	Seite 27
4)	<u>Sexteto Occidente: Ven a verme, soledad</u> (2'48)	Seite 28
5)	Candido: <u>El Manicero (The Peanut Vendor)</u> (2'12)	Seite 31
6)	<u>Chano Pozo-Dizzy Gillespie: Manteca</u> (3'19)	Seite 36
7)	<u>Dizzy Gillespie: A night in tunisia</u> (2'59)	Seite 40
8)	<u>Machito: Tanga</u> (3'32)	Seite 37
9)	<u>Tito Puente: Yambeque</u> (3'44)	Seite 41
10)	<u>Xavier Cugat-Tito Puente: Cuban mambo</u> (3'05)	Seite 32
11)	<u>Beny Moré: Como fue</u> (2'58)	Seite 46
12)	<u>Perez Prado: Que rico el mambo (Mambo Jambo)</u> (2'19)	Seite 44
13)	<u>Perez Prado: Ciliegi Rosa (Cherry Pink)</u> (2'25)	Seite 44
14)	<u>Orquesta Aragon: Guajira con tumbao</u> (2'55)	Seite 49
15)	<u>Johnny Pacheco: Dame un traguito</u> (3'08)	Seite 60
16)	<u>Celia Cruz: Vamos a guarachar</u> (3'29)	Seite 59
17)	<u>Celia Cruz-Willie Colon: Dos jueyes</u> (4'08)	Seite 60
18)	<u>Los Van Van: Esto te pone la cabeza mala</u> (4'04)	Seite 61
19)	<u>Irakere: 12 y 23</u> (5'40)	Seite 42
20)	<u>N.G.La Banda: La protesta de los chivos</u> (6'30)	Seite 61
21)	<u>Buena Vista Social Club: Chan Chan</u> (4'16)	Seite 67
22)	<u>Afro-Cuban All Stars: Fiesta de la Rumba</u> (5'50)	Seite 67



## **Erklärung**

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbständig angefertigt habe.

Es wurden nur die in der Arbeit ausdrücklich benannten Quellen und Hilfsmittel benutzt.

Wörtlich oder sinngemäß übernommenes Gedankengut habe ich als solches kenntlich gemacht.

Stuttgart, November 2000